

Tatjana PERUŠKO

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Izvorni znanstveni rad.
Prihvaćen za tisak 17. 11. 2017.

Pseudoznanstveni razgovori o nadnaravnom u pripovjednom salonu Luigija Capuane*

IZMEĐU POZITIVIZMA I PARAPSIHOLOGIJE

Eklektizam Luigija Capuane, poznatog ponajprije kao verističkog romanopisca i novelista iz druge polovice 19. stoljeća, očituje se u poetičkoj i žanrovskoj raznovrsnosti njegova opusa, koji osim verističkih romana i novela sadrži brojne fantastične i znanstvenofantastične novele, psihološke pripovijesti s elementima dekadentizma,¹ bajke i priče za djecu, komedije, jednočinke i poeziju te književnokritičke i teatrološke zapise, ali i eseje o parapsihološkim pojavama. Među važnijim su Capuaninim izvanknjiževnim interesima spiritistička praksa i fotografija – novi medij koji se verističkome piscu odmah nametnuo kao osobito pogodno sredstvo “prikazivanja zbilje” pa ga je među prvima prakticirao u rodnoj Cataniji, osobito se pročuvši po popularnim fotografijama mrtvih. U više novelističkih zbirki Capuana se okušao u fantastičnom i znanstvenofantastičnom žanru i pritom kao da se trudio ublažiti Maupassantovu nostalgiju za predpozitivističkim boljim vremenima² u kojima se fantastična književnost doživljavala kao iskaz o neobjašnjivom i neizrecivom. No inačice dvaju žanrova znatno je prilagodio duhu i temama vladajuće pozitivističke paradigme, programatski pritom pomičući i

šireći njezine granice. Naime, interes za neobjašnjivo kod Capuane ne proturječi, kako bi se moglo pomisliti, pozitivističkom racionalizacijskom impulsu, budući da je u njegovim novelama znanost sklonu asimilirati natprirodne sadržaje tako što ih uokviruje paraznanstvenim, odnosno pseudoznanstvenim promišljanjima, odnosno motivacijom. Fantastična pripovijest uspijeva na taj način preživjeti demistifikaciju natprirodnog, njezina bitnog semantičkog elementa, u drugoj polovici 19. stoljeća, no danak preživljavanju promjena je funkcije i olabavljena žanrovska struktura koju dodatno destabilizira, kako će se u nastavku pokazati, ironijska i autoreferencijalna perspektiva te metažanrovski komentari. Pripovijesti su to u kojima se karakteristične figure fantastične proze prožimaju s epistemološkim parametrima pozitivističke paradigme,³ a objektivizirajući diskurs, sve više usredoto-

* Osnovne smjernice i zaključci u radu ne odstupaju bitno od poglavlja *Luigi Capuana: fantastična novela i pseudoznanstvena rasprava u građanskom salonu* doktorskog rada pod naslovom *Poetički modeli fantastične novele u talijanskoj književnosti od Scapigliature prema modernizmu*, obranjenog 2003. godine na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Poglavlje je za ovu priliku pretrađeno i prošireno, odnosno dopunjeno novijim kritičkim čitanjima i tumačenjima pojedinih aspekata Capuanina novelističkog opusa. Ako u bibliografiji nije drukčije naznačeno, prijevodi u tekstu moji su.

¹ Dekadentističke s obzirom na osobito zanimanje za psihopatologiju, koje po stilu pripovijedanja, ali i građi, izlazi iz okvira verističke impersonalnosti i determinizma kao obilježja pozitivističke paradigme.

² Pritom se misli na programatski iskaz Maupassantova pripovjedača u pripovijesti *Strah*, a moguće ga je tumačiti kao izraz autorova konfliktnog i složenog odnosa s naturalističkom poetikom, koji se osobito očituje u njegovim fantastičnim i “tajanstvenim” pričama: “Da, gospodine, iskorijenivši nevidljivo osiromašili smo maštu. Naš svijet izgleda mi danas kao napušteno mjesto, prazno i bezlično, otkad je nestalo onih vjerovanja koja su ga činila poetičnim” (Maupassant 1994: 95).

³ Nancy Traill taj modus fantastične proze naziva “paranormalnim”. U njemu prepoznaje radikalnu preobrazbu “aletičke dihotomije” koja je u temelju fantastične proze. Pod “aletičkom dihotomijom” misli se tu na jedno od globalnih modalnih ograničenja (uz deontičko, epistemološko i aksiološko) za koja Lubomír Doležel smatra da određuju poredak makrostrukture mogućeg svijeta pripovjednog teksta. Aletička su ograničenja vezana uz kategorije mogućeg, nemogućeg i nužnog te određuju temeljne okvire fikcionalnoga svijeta – kauzalnost, prostorne i vremenske parametre i djelovanje likova – koji se po tom kriteriju dijeli na prirodni i natprirodni (usp. Doležel 1998, a o mogućnosti definiranja fantastičnog žanra na temelju aletičkih modaliteta vidi Peruško 2012). Paranormalni modus, smatra Traill, dokida aletičku dihotomiju time što se prirodno i natprirodno više ne dovode u odnos uzajamne isključivosti, ispričovijedani događaji nisu predstavljeni kao kršenje fizikalnih zakona nego kao njihova nadgradnja (usp. Traill 1991: 202–204). Područje prirodne paradigme posljedično se proširuje tako što su fizički nemoguće pojave (telepatiju, vidovitost i dr.) predstavljene kao dio prirodnoga poretka koji za njih, međutim, još uvijek nema zadovoljavajuće racionalno i znanstveno objašnjenje. Tzvetan Todorov je u *Uvodu u fantastičnu književnost* takve tekstove isključio iz fantastičnoga žanra, nakon što je fantastičnu prozu definirao (preusko, po mišljenju mnogih kritičara i nastavljajući) na temelju sljedećih kriterija: da se svijet opisan u tekstu može doživjeti kao svijet živih ljudi; da se implicitni čitatelj tumačeći događaje ispričovijedane u tom svijetu koleba između prirodnog i natprirodnog tumačenja i da to kolebanje potraje do konca pripovjednog teksta; da je kolebanje lika po mogućnosti prikazano u tekstu kao temelj za čitateljevo poistovjećivanje s likom; da se isključuje lirsko ili alegorijsko tumačenje, koje automatski isključuje fantastiku. Pripovijesti poput Hoffmannova *Magnetizera* i Poeovih *Činjenica o slučaju gospodina Valdemara*

čen na sam pripovjedni čin i okolnosti u kojima do njega dolazi te na njegov učinak, nadomješta – čineći je izlišnom – uobičajenu retoriku napetosti, strepnje i nelagode.⁴ Ne samo da epistemološku dvojbu u autentičnost ispričovijedanog često zamjenjuje unaprijed ponuđena interpretacija, nego se Capuanina implicitnog čitatelja posredno poziva da razmišlja “znanstveno” i metažanrovski, da promišlja o pripovijedanju i fikcionalnosti, o zakonu žanra i položaju teksta u odnosu na žanr. U svojoj specifičnosti fantastične pripovijesti Luigija Capuane produbljuju i šire otklon koji je od samog početka naznačen u talijanskoj postromantičkoj fantastici: riječ je o gotovo neželjenoj, ali neizbježnoj “kontaminaciji” pozitivističkom epistemom u Tarchettijevim *Fantastičnim pričama*, u tekstovima Arriga i Camilla Boita te ostalih pisaca Scapigliature, koja prema “stoljeću strojeva” njeguje ambivalentan odnos. Verist Capuana u svojim ranijim spisima gorljivo zagovara vezu znanosti i književnog stvaralaštva, što će se jasno odraziti i na njegovu rekodifikaciju fantastične proze: žanrovski će model fantastične priče mijenjati uvođenjem pozitivističkoga motrišta. No metažanrovske reference i autoreferencijalno zrcaljenje u krajnjem će ishodu dovesti do ironijske obrade i fantastičnog modela i doslovno shvaćene poetike “ljudskog dokumenta”.

Premda su Capuanini kritički stavovi isprva uvelike definirani desantistovskim preporodnim nasljeđem koje se u prvom redu temelji na izjednačavanju umjetnosti i života, na promicanju “životnosti” i “spontanosti” likova i radnje u središnje estetsko načelo,⁵ zarana je u njegovim pripovjedinim tekstovima i esejima prisutan odjek Taineovih pozitivističkih postavki koje u potpunosti odgovaraju rastućem zanimanju za suvremene znanstvene pojave. Već koncem šezdesetih godina 19. stoljeća u svojim teatrološkim

bilješkama on, u skladu s dominantnim tendencijama, sve češće zaziva primjenu znanstvene metode na umjetničko stvaranje, premda Hegelovim vizionarskim poimanjem povijesti i kulture nadilazi neproduktivno usitnjavanje znanja. No usvajanje naturalističke poetike, o čemu svjedoče eseji o Zoli i znanstvenoj metodi te roman *Giacinta*, Capuana je smatrao neizbježnim, kako piše u eseju *Za umjetnost (Per l'arte)*, objavljenom 1885, prvo u dnevnom listu *Il Fanfulla della Domenica*, a zatim u knjizi eseja:

Umjetničko je djelo – nije isključeno da je to znak nazadovanja – postalo ozbiljno: odveć ozbiljno! kažu zlonamjernici. Istina je, nema tu zabave. Romanopisac krade posao psiholozima, fiziolozima, profesorima društvenih znanosti. Ne samo da propovijeda i dokazuje, da želi držati lekcije, nego vlastitim likovima dere kožu, okrutnom ravnodušnošću kakva anatomu skalpelom ubada ustreptala tijela. [...] Te se blažene ili uklete moderne misli, te pozitivističke pomame za studijama, za promatranjem, za gomilanjem činjenica nikako ne uspijevamo osloboditi. Ona nam je u krvi, u duhu; onaj tko je ne osjeća zaslužuje da ga dožive kao biće iz davnina koje se slučajno zateklo među nama. Prirodno je, dakle, da se iz naše krvi i duha pozitivna misao proširi i na umjetničko djelo, dakle na svijet, i to u mjeri koja priliči umjetničkom djelu. Nije ta preobrazba nastala iz bizarna spisateljskog kaprica: rezultat je evolucije koju nitko na svijetu ne može zaustaviti ili spriječiti. (Capuana 1972: 143)

Nezaobilazni odjeci pozitivističkog duha očituju se u isticanju fiziološke komponente u psihološkoj i psihopatološkoj problematici, primjerice, u romanu *Giacinta* i u novelama iz zbirke *Appassionata*, u kojima autor portretira psihopatološka stanja ženskih likova, u skladu s ondašnjim metodama dinamičke psihijatrije u dijagnosticiranju i liječenju ženske histerije. Capuanin analitički impuls, međutim, nadilazi oslikavanje taineovski shvaćenog *milieua*, usmjerivši se na neistraženo područje ljudske psihe koje se odupire neurofiziološkim kategorijama i tumačenju. Zolinu će pak metodu blisku naturalističkom scijentizmu ublažiti trajnom brigom za formu i autonomiju umjetnosti,⁶ što je pak drugo bitno obilježje Capuanina i kritičkog i pripovjednog opusa. U eseju *Za*

Todorov svrstava u podvrstu čudesnog, koju naziva “znanstveno čuderno” i pritom napominje da je riječ o suvremenoj znanstvenoj fantastici (usp. Todorov 1970: 62). U tim je tekstovima natprirodno racionalno objašnjeno, ali na temelju zakona koje suvremena znanost ne poznaje. Iz tipologije modusa koju predlaže Traill vidi se da fantastična proza u drugoj polovici 19. stoljeća kanonskim motivima romantičke fantastične pripovijesti pridružuje nove, no još i više da i jedne i druge artikulira na nov način, bitno obilježen gnoseološkim okvirom pozitivističke paradigme.

⁴ U teoriji fantastike često se u tom kontekstu spominje Freudov pojam *das Unheimliche*, koji se odnosi na pojavu “zastrašujućega koje potječe iz onoga dugo poznatoga i odavna bliskoga” (Freud 2010: 10), odnosno na “prisno-domaće što je pretrpjelo potiskivanje i vratilo se iz njega” (isto: 40). I kritički tekstovi o romantičkoj i postromantičkoj fantastičnoj pripovijesti često se pozivaju na Freudovu kategoriju jezovitog ili zazornog, čiji je sadržaj i opseg prisposobiv semantici nesvodljive drugosti koja se opire znanstvenom, racionalizacijskom modelu zbilje, odnosno kategorijama normalnog, vjerojatnog i prirodnog (usp. Jackson 1988: 63–72 te Maj 1995).

⁵ “Ja u umjetnosti prvenstveno cijenim život. Kad umjetniku pođe za rukom da stvori instinski živi lik, od njega ne tražim drugo i zahvalan sam mu. [...] Sama činjenica da je zaživio, čini lik lijepim i moralnim” (Capuana, *Il teatro italiano contemporaneo. Saggi critici*, predgovor, str. XI, cit. po Bigazzi 1989: 97).

⁶ Poimajući pritom spisateljevu ulogu kao demijuršku: “Zakoni koji vladaju u svijetu mašte, istina je, gotovo su podudarni s onima koji vladaju svijetom Prirode, s tom razlikom što je u potonjem uloga slijepe i iracionalne slučajnosti golema, dok je u prvom uopće nema. Pjesnik, umjetnik u ulozu božanske providnosti sve uređuje s konkretnim ciljem na umu i ne dopušta upletanje stranih elemenata koji bi narušili onu nužnost s kojom katastrofa mora logično proizlaziti iz čvrstih pretpostavki” (*Scritti critici*, Capuana 1972: 43). Na drugome pak mjestu piše, uzimajući opet u obzir obje aksiološke pozicije, znanstvenu i umjetničku: “[...] teško je postići pravu mjeru između znanstvenih i imaginacijskih elemenata na način da sloboda umjetnosti ne bude narušena, a da proces umjetničkoga stvaranja ipak udovolji svim potrebama pozitivne metode” (Capuana, *Studi sulla letteratura italiana*, cit. po Storti Abate 1989: 59).

umjetnost, o važnosti i autonomiji umjetničkog oblika Capuana piše služeći se gotovo parapsihološkom metaforikom s natruhama svojevrsna “duhovnog erotizma”:

– To je zato što vi brkate dvije posve različite stvari: umjetnost i umjetnika. Ako umjetnik, snagom svoga dara, zabilježi neki od brojnih umjetničkih oblika, ako proizvede besmrtno remek-djelo, od onih koja se stoljećima potvrđuju, to ne znači da oblik ostaje kristaliziran, zauvijek zatočen u njegovu djelu.

U Obliku je (pisanom velikim početnim slovom) više božanskoga dara od sveukupne božanske darovitosti na ovome svijetu; on raste, razvija se i cvate; i kad postane spreman za novi plod, traži i pronalazi sretnog pojedinca, baš kao što ih je pronalazio prije jednog ili deset stoljeća – jer njemu se uopće ne žuri – da mu se poda u plodnu duhovnom zagrljaju, da mu dopusti da izlije u bronci ili iskleše u mramoru, da oslika na platnu, da utisne u glazbene note ili na stranice knjige taj trenutak njegova idealnog života; a zatim sve iznova, dokle god se može, *usque ad mortem*, jer smrt je univerzalni zakon i ne mogu joj uteći ni misaoni oblici. (Capuana 1972: 147)

Nekoliko redaka poslije taj se idealni oblik koji kruži poput mesmeričkog fluida tražeći svojeg autora, definira kao “formula impersonalne umjetnosti”. U ozračju gorljiva promicanja znanstvene metode u umjetnosti (idejom o romanopiscu i pripovjedaču kao znanstveniku po pristupu, a demijurgu po mašti i kreativnosti),⁷ ali takve koja autonomiju umjetnosti i njezine imanentne zakone poima gotovo parapsihološki, kao energiju koja samosvojno postoji i čeka priliku da se obznani u nekoj građi i umjetničkoj imaginaciji, nastaju i Capuanine prve fantastične i znanstvenofantastične novele. U njima se znanstveni impuls očituje u pripovjednoj strukturi te argumentacijskom pristupu pojavama na rubu znanosti: od paronormalnih (magnetizam, spiritizam, mjesečarenje) do psihopatoloških (histerija, ludilo, podvojena ličnost itd.). Riječ je, u jednom i u drugom slučaju, o pojavama za koje autor smatra da je njihovo znanstveno objašnjenje pitanje vremena.⁸ Capuanino zanimanje za okultizam i parapsihologiju⁹ dio je raširene kulturne

mode, kasne izvedenice romantičkoga spiritualizma¹⁰ koju je pozitivistički scijentizam 19. stoljeća ne samo tolerirao, nego i učinio predmetom svojih eksperimenata, slijedom iluzije o moći egzaktnih znanosti da razriješe i najsloženije psihičke, parapsihološke ili metafizičke zagonetke, nerijetko ih pritom na koncu svodeći na psihopatološke slučajeve. O tome svjedoči i Lombrosovo zanimanje za spiritističke seanse općenito, kao i za, kako doznajemo iz Lombrosova i Capuanina epistolara, Capuanine spiritističke eksperimente i bilješke.¹¹

Primjer je interakcije različitih kulturnih i ideoloških razina¹² što su djelovale u okviru pozitivističke paradigme Capuanin kritički tekst napisan godinu dana nakon prve novele, *Doktora Cymbalusa*. Riječ je o negativnoj recenziji Pratijsva romana *Armando* objavljenoj 1868, u kojoj Capuana kao glavni argument navodi to što je autor iznevjerio pravila kako istinitosti, tako i umjetnosti, povećši se za modom “narativnog” i “fantastičnog” žanra¹³ te propustivši proučiti zbilju koju je namjeravao prikazati. Zbilja o kojoj je ovdje riječ u prvom se redu odnosi na opise protagonistove bolesti, njegovih snova i halucinacija, za koje Capuana smatra da su nevjerojatni i retorički, sastavljeni kao niz apstraktnih alegorija i personifikacija. Takav zastarjeli način prikazivanja psihopatološke zbilje Pratijsva bi recenzent rado zamijenio spoznajama i metodama nove psihološke znanosti te parapsiholoških eksperimenata u kojima se osobno već okušao.

¹⁰ Tobin Siebers u knjizi *The Romantic Fantastic* romantičku fantastiku povezuje s praznovjerjem. On polazi od pretpostavke da fantastična književnost svoju snagu i popularnost crpi iz logike praznovjerja te stoga analizira stavove o praznovjerju u 19. stoljeću, pokazujući kako su se Hoffmann, Poe, Nodier i drugi služili romantičkim praznovjerjem za svoje ciljeve, tražeći u njemu inspiraciju. No pritom im se dogodilo da zaborave na dvojbu i skepsu koja im je u početku dopuštala da nadnaravno pretvore u estetsku doktrinu, pretvorivši se u zaljubljenike vlastitih laži. Mnogi su romantički pisci podlegli čarima praznovjerja: otud popularnost spiritizma u literarnim salonima njihova vremena (usp. Siebers 1984).

¹¹ O Lombrosovu interesu za hipnozu i spiritizam vidi Lombroso 1909. Više o tome također u Storti Abate 1989: 50, Bondio 1997: 42 i Föcking 2003. Marc Föcking ističe da ni William Crookes ni Cesare Lombroso nisu odustali od svojih pozitivističkih uvjerenja i obratili se na spiritualizam, nego su na temelju vlastitih iskustava s parapsihološkim pojavama zagovarali prosvjetljen, epistemološki liberalniji pozitivistički pristup (Föcking 2003: 82–84).

¹² O proturječnoj sprezi pozitivizma i okultizma, verizma i fantazmagorije kod Capuane i Verge piše Angelo Mangini, usredotočivši se osobito na prožimanje somnambulističkih i umjetničkih halucinacija u Capuaninim esejima i novelama (o kojima će i ovdje biti riječi u nastavku) te na fantazmagorijsku prisposobu kojom se Vergin pripovjedač služi u *Neddi* da bi čin nadahnuća opisao kao prizivanje likova i nastajućeg zapleta (usp. Mangini 2007).

¹³ Luigi Capuana, u “La Nazione”, 20. srpnja 1868. Tekst recenzije dostupan je u digitalnom obliku na URL: <http://www.405.regione.toscana.it/TecaRicerca/home.jsp> (usp. i Storti Abate 1989: 21–22).

⁷ Usp. Capuana 1972: 143–144.

⁸ Pozitivistički se znanstvenici prema spiritizmu i srodnim parapsihološkim pojavama u drugoj polovici 19. stoljeća isprva odnose svodeći sve nematerijalne pojave (religijske, metafizičke i izvanosjetilne) na materijalne. No pod utjecajem spiritističke mode i razvikanih slučajeva o kojima se često tražilo mišljenje uglednih znanstvenika, uključujući psihijatre, pozitivistička znanost iznalazi način da okultne pojave ipak pripusti u svetište znanosti: tako što ih svodi na psihopatološke pojave ili tako što znanstveno objašnjenje neobjašnjivih pojava odgađa za neku izvjesnu budućnost. Više o odnosu scijentizma i spiritizma vidi u Föcking 2003.

⁹ Autobiografska svjedočanstava o Capuaninu mladenačkom interesu za različite pojavne oblike “neobjašnjivog” – alkemiju, kabalu, crnu magiju, magnetizam i spiritizam – navodi u članku o Capuaninoj spiritističkoj praksi *Lo scrittore e l'è il medium, Appunti su Capuana spiritista* Fabrizio Foni (usp. Foni 2007).

PRVE NOVELE: POZITIVISTIČKA
ZNANSTVENA FANTASTIKA I
PARAPSIHOLOŠKA DETEKTIVSKA PRIČA

Opsežan novelistički opus autora koji je novelu smatrao "sonetom narativne umjetnosti" (Capuana 1902: 6) započinje, dakle, upravo u fantastično-znanstvenofantastičnom ključu. Riječ je o pripovijesti *Doktor Cymbalus* (1867), nastaloj istih godina kad i Tarchettijeve *Fantastične pripovijesti*.¹⁴ U priči o mladom Williamu Usingeru¹⁵ koji je sebi nakanio oduzeti život jer nije mogao živjeti "bez obitelji, bez ljubavi, bez nade, bez iluzija", ali ga je od tog nauma odgovorio prijatelj znanstvenik, učenik znamenitoga doktora Cymbalusa, nagovorivši ga da se podvrgne operaciji potpune "desenzibilizacije" koja će ga učiniti "hladnim i bezosjećajnim poput mramora", glavna epizoda nije opis znanstvenofantastičnog eksperimenta, nego moralistički govor kojim doktor Cymbalus isprva nastoji odvratiti nesretnog Usingera od radikalnih i krajnjih poteza:

Ja ne mogu podržati Vašu odluku – rekao je Usingeru nakon što je Hermann završio priču. – Imajući na umu vlastita istraživanja, propast koju planirate u meni izaziva neizmjernu stravu; možda zato što više od bilo koga drugog mogu ocijeniti njezinu težinu. Moja mi dob, kao i moja znanost, daje za pravo da Vam se ovako obratim. Vaše su nevolje velike; no zaboravljate da priroda ništa ne oduzima bez nadoknade. Brojna bića na ovome svijetu kao da su osuđena da trajno budu podređena višim bićima: rađaju se, žive i umiru bez neke vidljive koristi. Među ljudima, u običnom životu, kao i među inteligencijom, događa se isto. Genijalnost nam može izgledati kao mučno ropstvo, znanost poput

groznih okova. Sva slava i sva bogatstva ovoga svijeta ne mogu nadoknaditi bol što je čute umjetnik i znanstvenik dok stvaraju svoja djela i tragaju za istinom, što je samo po sebi također stvaranje. [...] Zahvaljujući veličanstvenoj nužnosti, svaki, makar i najsitniji utjecaj sićušnog atoma na svoj način pridonosi velikoj građevini napretka. Materija se mijenja i ujedno mijenja ono što mi zovemo duhom, mišlju. Jeste li ikada opazili blagotvorni utjecaj rada, najsavršenijeg oblika ljubavi? Naravno da niste. Na vlastitu nesreću, Vi ste se umjesto toga okrenuli samome sebi, okrutnom ste popustljivošću samo osnažili zlo, izdvojivši se od ostalih krenuli ste putem nesmotrene propasti koju sada kanite dovršiti. (Capuana 1973a: 238–239)

Poziv da se sebična zaokupljenost osobnim emocionalnim potrebama zatomi za ljubav općeg boljitka moralistički je ideologem uklopljen u scijentističku utopiju o razvoju ljudskoga društva kao "velike građevine općeg napretka". Unatoč medicinskoj argumentaciji uvedenoj likovima i zapletom – što je čest postupak u talijanskoj prozi koncem 19. stoljeća – te poimanju medicine kao totalne znanosti koja je u stanju iscijeliti duh i tijelo,¹⁶ u noveli je otpočetka naglašena ambivalentnost ideoloških stavova koji osciliraju između moralizma i pozitivističkog optimizma. U pragmatičkom i socijalnom aspektu lik Cymbalusa predstavljen je kao konstrukt sazdan od pozitivističkih i scijentističkih ideologema. Za epigramatskom najavom ("Zar je taj čovjek Bog? – Ne, znanstvenik, što je skoro isto") slijedi hiperbolična karakterizacija:

Njegovo prostrano čelo izbrazdano dubokim borama, živ i blistav pogled, koji ni pola stoljeća bdjenja za dobrobit znanosti i čovječanstva nije uspjelo ugasiti, vječan osmijeh na usnama, uglađeno ponašanje, blagost u govoru, sve je to odavalo da je riječ o iznimnoj osobi, jednoj od onih koje, svjesne da su se izdigle iznad ostalih, postaju još skromnijima i stoga su vrijedne obožavanja. (Capuana 1973a: 237)

No ograđivanje doktora Cymbalusa od vlastita eksperimenta doprinosi relativizaciji scijentističke perspektive, koja je motivirana inferiornošću i upitnom moralnošću znanstvenog narušavanja prirodne ravnoteže: počev od toga da priča završava protagomistovom smrću što je uslijedila nakon spoznaje o nepodnošljivosti života bez osjećaja, do doktorova eksplicitnog problematiziranja znanosti u odnosu na prirodu i moral. Unatoč tematiziranju pozitivističkog optimizma karakterizacijom, sustavom likova i elementima zapleta (primjerice, uspješno obavljenom atrofizacijom osjećaja), priča u cijelosti ipak svjedoči

¹⁴ Kritičari pretpostavljaju da je Capuana poznavao Tarchettijeve tekstove jer je u to vrijeme pisao njemu posvećen nekrolog. Zajedničko im je, naime, bilo promicanje romana kao književnog oblika: Tarchetti se tom temom bavio 1865. u eseju *Idee minime sul romanzo*, a Capuana u autobiografskim bilješkama i pismima oko 1870. te 1885. u eseju *La crisi del romanzo*, gdje o romanu govori kao o vrsti koja, uz uvjet da bude podvrgnuta temeljitoj obnovi, osobito odgovara potrebama vremena (usp. Capuana 1898: 24–30). Capuanino zagovaranje romana proizlazi i iz usvajanja Hegelova filozofskog sustava u kojemu romanu pripada središnja uloga u posljednjoj fazi evolucije umjetničkih vrsta, koja završava njegovom smrću. O tome piše u autobiografskim bilješkama, vidi u Storti Abate 1989: 33–36.

¹⁵ Fabulu novele Capuana je, kako sam otkriva 1887. u predgovoru zbirke *Homo* pod naslovom *Kako sam postao novelist*, zamislio potaknut novelom *La boîte d'argent* Dumasa mlađeg, koji je u tom razdoblju bio u središtu Capuanine kritičke pozornosti (usp. Capuana 1888: X). O genezi Capuanine prve objavljene novele (koju on sam u nekoliko prigoda naziva fantastičnom) vidi i poglavlje *Alle origini della narrativa di Capuana* u Tanteri 1989: 7–32. Autor, među ostalim, uspoređuje Capuaninu i Dumasovu pripovijest, ističući važnost liječnikova lika kod Capuane te preispitivanje znanstvenih granica i odgovornosti. Izbor teme i žanra (ne dovodeći u sumnju atribut fantastičnog) Tanteri tumači Capuaninim antropološkim interesima i arhaičnom sicilijanskom kulturom kao mogućim ishodištem magično-mistične slike svijeta (usp. isto: 16). No kad je *Doktor Cymbalus* u pitanju, primjerenije je svakako izvor tražiti u etičkim aspektima scijentističke ideologije.

¹⁶ O odnosu književnosti prema medicini kao ključnoj znanosti koja je koncem 19. stoljeća postala središnjim izvorom književnih tema, uz čestu konstrukciju priče po uzoru na kliničke slučajeve, zatim uz medicinsku terminologiju, tematizaciju bolesti i učestalost liječnika u tipologiji likova vidi Cavalli Pasini 1982, osobito poglavlje *Fiziologija i medicina*.

o porazu znanosti, potvrđujući prethodne doktorove postavke i naglašavajući suprotnu, antiscijentističku poziciju koja je u njima sadržana. Naime, demijurška obilježja koja se u početku pripisuju znanosti (i po kojima se, kao i po natprosječenom daru, ona izjednačava s umjetnošću) svedena su na rušilački učinak, dok se na drugom polu kreativnosti promiču, za protagonista izgubljene, umjetnost i ljubav. Ideja operacije kojom se čovjek pretvara u bezosjećajno biće lišeno trpnje, ali i ljubavi, kao i umjetničkoga senzibiliteta, poprima stoga simboličke konotacije koje se na verbalnoj razini manifestiraju patosom, posve atipičnim za kasnije Capuanine fantastične i znanstvenofantastične novele.

Druga novela koja se ne uklapa u okvire verističke poetike dominantne u ranim Capuaninim zbirkama, koje su poslije objedinjene u zbirci *Ženski profili*,¹⁷ nosi naslov *Mjesečarski slučaj* i napisana je dijelom po uzoru na kriminalističke fabule čuvenih Poeovih novela *Ubojstva u ulici Morgue*, *Tajna Marie Roget* i *Ukradeno pismo*, uz bitan dodatak: Capuana u Poeov model uvodi element nadnaravnog te novu žanrovsku dominantu. Nadnaravno je, kao uostalom u svim sličnim novelama, usko povezano s autorovim zanimanjem za parapsihološke pojave na koje i izrijeckom upućuje u samom tekstu. Ovdje je riječ o pojavi somnambulizma koji se koncem 19. stoljeća često tematizira u književnosti.¹⁸ Usporedimo li Capuaninu novelu s pretpostavljenim Poeovim predlošcima, "miješanje žanrova"¹⁹ kod talijanskog autora još se više ističe, jer ih njegov američki uzor strogo dijeli u svom novelističkom opusu. U spomenutim detektivskim pričama opisom superiornih analitičkih sposobnosti svojih protagonista Poe uspostavlja drukčiju ideologemsku mrežu u odnosu na fantastične pripovijesti, naglašavajući gotovo prosvjetiteljsko-poziti-

tivističku vjeru u razum.²⁰ I sama struktura naracije posve je podređena užtku spekuliranja te isticanju racionalnog elementa, a funkcionalnost uvodnih digresija²¹ u novelama *Ubojstvo u ulici Morgue* i *Tajna Marie Roget* u skladu je s temeljnom ideološkom impostacijom. Štoviše, u uvodnoj digresiji prve detektivske novele, ekstradijegetski-alodijegetski pripovjedač napominje da će se "priča koja slijedi čitatelju učiniti kao svojevrсни komentar izrečenim tvrdnjama" (Poe 1994: 8).

Luigi Capuana u noveli *Mjesečarski slučaj* na semantičkoj razini obrće odnos snaga između razuma i neobjašnjivog time što se odlučuje za spiritističko rješenje te drukčije raspoređuje značenjske elemente, što za posljedicu ima promjenu žanra.²² Ipak, implicitnu "pohvalu" analitičkom umu, koja je kod njega u prvom redu motivirana scijentističkom perspektivom, a ne spekulativnim užtkom, premjestio je na strukturalnu i diskurzivnu razinu, povjerivši je kompoziciji umetnutih narativnih razina, lišenoj suvišnih opisa, kao i lirskih ili pseudofilozofskih digresija, jer bi one ovdje bile u suprotnosti s ciljanim učinkom znanstvene objektivnosti. S najviše ekstradijegetske razine oglašava se prvo pripovjedač-redaktor, no tek da najavi "dvoglasno" pripovijedanje zanimljiva slučaja koji je zadesio gospodina Dionigia Van-Spengela, jednog od vodećih istražitelja belgijske policije. Van-Spengelova pripovijest, uz iznimku malobrojnih i kratkih didaskalija, gotovo u potpunosti prenosi izvješće doktora Croissarta, liječnika koji je detektiva Van-Spengela prethodno liječio od nesаницe, da bi se

¹⁷ *Profili di donne*, Capuana 1973a.

¹⁸ Henri F. Ellenberger tako napominje da se upravo oko 1880. godine u Europi u brojnim popularnim romanima pojavljuju epizode mjesečarstva, zatim podvajanja ličnosti te zločina počinjenih pod hipnozom (usp. Ellenberger 1999: 331 i dalje).

¹⁹ Upravo je pozivajući se na Poea kao na začetnika modernog detektivskog romana Todorov istaknuo bliskost detektivskog romana i fantastike. Posluživši se ponešto drukčijom terminologijom, Todorov zapravo govori o bliskosti interioriziranog hermeneutičkog procesa koji se temelji na pokušajima otkrivanja krivca metodom isključivanja vjerojatnih i jednostavnih rješenja, sve dok se na koncu ono nevjerovatno ne pokaže točnim. Nevjerovatno, ali istinito u detektivskom romanu koketira katkad s fantastikom (u prilog tome govori upravo Poeov uvod u *Ubojstva u ulici Morgue*) na način da je racionalno ili pravo rješenje toliko nevjerovatno da je od njega prihvatljivije natprirodno tumačenje, no konačno rješenje isključuje na koncu svaku pomisao na fantastiku. Kod Capuane se događa obrnuto: racionalno objašnjenje ne postoji, osim vrlo posredno, u činjenici da se ispričijevani slučaj smješta u područje psihopatologije. No, zaključne riječi supersvjedoka (psihijatra, odnosno ravnatelja ludnice) ne dovode u sumnju recepcijsku i interpretacijsku pouzdanost pripovjedača, nego spoznajne dosege suvremene znanosti.

²⁰ Kad je, međutim, riječ o noveli *Ukradeno pismo*, takav dojam potiskuju ili osporavaju novija dekonstrukcijska tumačenja. Lacanova psihoanalitička analiza Poeove detektivske pripovijesti u *Seminaru o Ukradenom pismu* (1956) kao alegorije označitelja, u kojoj se logika pisma odnosi na čin čitanja, ali i na odnos pacijenta i psihoanalitičara, pokrenut će lanac kritičkih tumačenja iz post-strukturalističke perspektive. Za prikaz polemike koja se razvila u nizu tekstova nadovezanih na Lacanovo i Derridaino čitanje Poea vidi Milanko 2012.

²¹ U Poeovim fantastičnim tekstovima takvih uvodnih "autor-skih" digresija uglavnom nema.

²² Zanimljiva je u ovom kontekstu Rabkinova eskapistička definicija fantastike u kojoj se na jednom mjestu nastoji detektivsku priču približiti fantastičnoj. Užitek koji nudi detektivska priča sličan je užtku što ga Thomas Kuhn prepoznaje u sastavljanju puzzlea, a sastoji se u jamstvu o postojanju rješenja. U normalnom svijetu, napominje autor, samo problemi koji su namijenjeni sličnoj vrsti zabave ili aktivnosti, jamče rješenja. Detektivska priča, tvrdi Rabkin, naturalizirajući fantastiku, nudi srodan izlaz i bijeg (usp. Rabkin 1977). Ako fantastičnu pripovijest shvatimo kao povijesni žanr nastao u romantičkom kontekstu, a temeljno mu je žanrotvorno obilježje sraz između prirodno mogućih i natprirodnih ili drugih prirodno nemogućih pojava, što je ujedno središnji događaj u priči, ne čini se osobito prihvatljivim takvo izjednačavanje dvaju žanrova različitih po bitnim semantičkim obilježjima i po žanrovskom sporazumu. U slučaju Capuanine novele *Mjesečarski slučaj* miješanje žanrova oduzima kriminalističkoj priči važno strukturalno obilježje: a to je razrješivost u okvirima racionalnog (dakle, onog koje pripada motrištu racionalne i znanstvene paradigme) prihvatljivog tumačenja.

zatim, stjecajem okolnosti, morao pozabaviti njegovim neobjašnjivim mjesečarskim iskustvom i opisati ga u svojoj knjizi (pripovjedač-redaktor nam u fusnoti podastire precizne bibliografske podatke, a u samom tekstu označava s koje je stranice liječnikove knjige citat preuzet). Naime, belgijski je istražitelj Van-Spengel u stanju mjesečarstva prevideo zločin koji će se dogoditi iste noći i napisao izvješće u kojemu potanko opisuje buduće događaje i razotkriva počinitelja. Sve što je u policijskom izvješću napisano idućeg će se dana i potvrditi. Na kraju novele doznajemo da je doktor Croissart u međuvremenu imenovan za ravnatelja ludnice u Bruxellesu, što ujedno rasvjetljuje istražiteljevu sudbinu nakon mjesečarske epizode, ali ne osporava analeptički strukturiranu priču, kao ni dokument koji je potvrđuje. Dakle, u intradijegetsko-heterodijegetsku naraciju doktora Croissarta umetnuto je Van-Spengelovo “mjesečarsko izvješće” priloženo kao dodatak doktorovoj knjizi, odakle ga priređivač i preuzima. Ono mizenabimski zrcali i anticipira “stvarne” događaje kojima će Van-Spengel prisustvovati, a ujedno ovjerovljuje ispričano parapsihološko iskustvo, koje neće biti osporeno ni naknadnim protagonistovim ludilom kao posljedicom susreta s neobjašnjivim i iracionalnim.

Umjesto hipersenzibilnih, u moralnom, društvenom i psihološkom smislu graničnih likova kakvi prevladavaju kod pisaca talijanske Scapigliature, u ovoj je pripovijesti, ironično, “medij” ili nadnaravnim sposobnostima obdaren i izuzetan pojedinac upravo načelnik policije: lik kojemu u pravilu pripisujemo attribute logičnosti i racionalnosti. Početna karakterizacija detektiva Van-Spengela, iskazana autoritetom liječničkog diskursa,²³ u potpunosti se uklapa u žanrovsko nasljeđe hiperbolizirane intuicije i spekulativskih sposobnosti junaka u detektivskim romanima: “Njegova je zjenica, tek neznatno ublažena naočalama za kratkovidnost, nevjerovatna: ne gleda nego prodire. Ni najčestitiji čovjek na svijetu ne bi bez nelagode izdržao njegov pogled, makar i nakratko” (Capuana 1973a: 210). Ipak, opće mjesto detektivske priče ironizira se činjenicom da izuzetna sposobnost ne potječe od svjesne i voljne aktivnosti, čak ni od genijalnosti, nego od neobjašnjiva traga što ga svijet okultnog upisuje u ljudsku psihu. Poe u uvodnoj karakterizaciji istražiteljeva lika u *Ubojstvu u ulici Morgue* “patologizira” nevjerovatne Dupinove sposobnosti svodeći ih na “učinak hipersenzibilne ili bolesne inteligencije”. Capuanina pozitivistička impostacija “psihopatološkog slučaja” – kako ga u zaključku naziva pripovjedač-redaktor, iskazujući pritom znanstvenu sklonost da natprirodne pojave naturalizira svodeći ih na psihopatološke slučajeve – u potpunosti dominira

pripovjednim diskursom, počev od dijagnostičke karakterizacije, anatomskih detalja (suh, neurotičan, pati od nesаницe...) koji upućuju na iznimnu sposobnost psihološke analize i intuicije, preko medicinske anamneze, precizno citirane unutar okvirne ekstradijegetske situacije, do objektivizirajućih svjedočanstava pojedinih likova te kronološke preciznosti s dodatnim ovjerovljujućim učinkom. No takvo se motrište ublažuje u zaključku Croissartova medicinskog izvješća, koje barem naizgled raspršuje čvrstu granicu pozitivno utvrdivih činjenica: “Kad se dogodi da naš organizam pokaže toliku moć u tako iznimnim i očito morbidnim slučajevima poput ovog, tko bi se usudio ustvrditi da su njegove trenutne sposobnosti krajnja granica koju mu je priroda namijenila?” (Capuana 1973: 230). S jedne strane, dakle, dvostruka ovjera natprirodnog događaja – Van-Spengelov rukopis nastao u nesvjesnom stanju te neutralni svjedok ili supersvjedok²⁴ – a s druge suprotstavljena aksiološka mreža pozitivne znanosti, koja vlada na svim razinama pripovjedne strukture i jedino je u zaključnom dijelu pripovijesti njezina čvrsta pozicija poljuljana.²⁵

“A ŠTO AKO...?”

U Capuaninu trajnom zanimanju za pojave koje znanost još nije u stanju protumačiti, neki kritičari prepoznaju skeptički pristup parapsihološkim pojavama.²⁶ Unutar njegova novelističkog opusa moguće je pratiti progresivno napuštanje početnog scijentizma i osciliranje između formativnog pozitivističkog svjetonazora, idealističkoga filozofskog naslijeđa i zanimanja za okultizam i parapsihologiju. Naime, unatoč tomu što se zarana počinje zanimati za paranormalne pojave i tematizirati ih u novelističkim tekstovima,

²⁴ Tako tu funkciju naziva Mia Garré, pišući o Tarchettijevim novelama u kojima se više puta pojavljuje supersvjedok koji nam priopćuje da su predmet čitanja pripovjedačeva sjećanja što ih je supersvjedok pronašao i objavio, dok s druge strane postoji izjava pripovjedača koji kaže da piše za sebe i samo za sebe. Supersvjedok ima ovjeroviteljsku ulogu (usp. Garré 1986: 39).

²⁵ Na supostojanje psihopatološkog i enigmatičnog upućuje u novijoj tekstualnoj analizi prve Capuanine novele i Edwige Comoy Fusaro. Autorica pritom opisuje brojne ovjerovljujuće postupke kojima se autor poslužio u ovoj izrazito polifonijskoj noveli, kao što su pozivanje na liječnikov rukopis, navođenje podataka o knjizi u kojoj je objavljeno liječničko izvješće, precizno datiranje zločina, zatim umnažanje raznovrsnih dokumenata i iskaznih razina u kojima se gomilaju i praznine, a s njima i dvojbe. Comoy Fusaro Capuaninu prvu novelu smatra jednom od najuspješnijih novela u njegovu opusu, osobito u usporedbi s Maggiielijevim “pričicama” iz kasnijih zbirki, u kojima je očita prevlast ideje nad pričom (usp. Comoy Fusaro 2009: 148). Polazeći od Todorovljeve teorije kolebanja, pritom ističe i da je pripadnost *Doktora Cymbalusa* fantastičnom žanru upitna (usp. isto: 145).

²⁶ Na taj način ocjenjuje Capuanin odnos prema temama o kojima piše Enrico Ghidetti u predgovoru Capuaninim sabranim novelama (usp. Ghidetti, 1973: XXI).

²³ Ostali “neutralni” svjedoci u priči su sudac Lamere i liječnik Marole, njihov iskaz doktor Croissart citira u svojem tekstu. Tom je, u društvenom smislu reprezentativnom, podjelom uloga izvješće o “slučaju” detektiva Van-Spengela dodatno ovjerovljeno.

izbor fantastičnoga i znanstveno-fantastičnoga žanra u dvjema kasnijim zbirkama moguće je povezati s odmakom od pozitivističkog sciencizma. Napuštanje krutih shema pozitivističke psihologije očituje se već u zbirci *Appassionata* koju je Capuana objavio 1893, a pisao ju je čitavo prethodno desetljeće, no izrazitiji odmak od naturalističke “poetike dokumenta” primjećuje se u Capuaninim kritičkim tekstovima²⁷ početkom 20. stoljeća, u kojima se naglasak premješta s determinističkog oslikavanja psihološke problematike na intuitivniju analizu strasti i dekadentistički pristup psihopatološkim slučajevima, uz obnovljeno zanimanje za fantastični i znanstvenofantastični žanr.

No, struktura Capuaninih fantastičnih priča sačuvat će u velikoj mjeri opći dojam znanstvenosti što ga je, ne dovodeći u pitanje autonomiju umjetnosti i važnost umjetničkog oblika, Capuana sustavno zagovarao. Znanost, osobito medicinska, u Capuaninim fantastičnim ili pseudofantastičnim novelama ima važnu epistemološku i aksiološku ulogu i izravno je prisutna u pripovjedačevim iskazima, u uvodnim ili zaključnim komentarima. Istodobno, gotovo da nema fantastične ili znanstveno-fantastične novele u kojoj se ne ističe nemoć znanstvene spoznaje u odnosu na natprirodne pojave²⁸ čiju autentičnost zagovaraju pripovjedači, intradijegetski ili ekstradijegetski, kojima je povjeren komentar ispriповjedačkih događaja. Autorov je odnos prema znanosti, ako je suditi po tim pripovijestima, ambivalentan.²⁹ Enrico Ghidetti napominje da se u velikom broju Capuaninih novela

[...] prirodna znanost – koja je u međuvremenu izgubila prvenstvo što ga je imala u pozitivističkom razdoblju kao ideja vodilja u izgradnji novog *Weltanschauunga*, kao temeljno sredstvo društvenog i civilizacijskog promicanja – pretvara u prigodu za niz bizarnih ili zabavnih i nevinih znanstvenofantastičnih maštarija: ne više u službi potrage za objektivnom istinom, nego kao mogućnost beskonačne (jednako koliko i uzaludne) tehnološke primjene, na pola puta između uznemirujuće pretpostavke o potpunom ovladavanju čovjekom, odnosno, ljudskom dušom (iskustva doživljena *in anima vili*) i razuzdane znanosti bez cilja, odnosno – vještijeg rituala. (Ghidetti, 1973: XLIX)

Semantičko polje znanosti dominira novelama zahvaljujući učestalosti likova znanstvenika ili liječnika: u čak dvije, u strukturalnom smislu najzanimljivije Capuanine zbirke, pripovijedanje intradijegetskih priča, kao i uvodni i zaključni komentar, povjereni su

liku liječnika, koji svoje “pričice” nudi kao narativne egzemplume, ilustracije prethodno izloženih postavki. U većini novela autor kombinira uvodno dijaloško sučeljavanje različitih epistemoloških pozicija i umetnutu dijegezu strukturiranu kao “izvješće” o slučaju. Na taj način, sociem znanosti funkcionira i kao ontom,³⁰ bitno određivši ustroj naracije kao izvješća o bizarnim znanstvenim ili pseudoznanstvenim slučajevima i pridruživši joj didaktičko-divulgativnu funkciju. U strukturalnom smislu Capuanine fantastične ili pseudofantastične novele obuhvaćaju raspon od subjektivna homodijegetskog pripovijedanja, kao ponajmanje zastupljene varijante, preko pripovijesti s ekstradijegetskim heterodijegetskim pripovjedačem, do najčešće varijante uokvirenih novela, u kojima se razgovorni okvir kombinira s intradijegetskom homodijegetskom naracijom. U *incipitu* potonjih likove zatječemo usred nekog prethodno započetog razgovora, potom jedan od likova počinje pripovijedati o okultnom i neobjašnjivom, točnije, za znanost i dalje neobjašnjivom iskustvu, s namjerom da potvrdi izložene tvrdnje. Na taj su način ustrojene novele u uokvirenoj zbirci pod naslovom *Dekamerončić* (*Il Decameroncino*), a isti se hipodijegetski pripovjedač (doktor Maggioli) pojavljuje u jednoj od posljednjih Capuaninih zbirki naslovljenoj *Slast stvaranja* (*La voluttà di creare*) koja se također poigrava s fantastičnim i znanstvenofantastičnim žanrom.

Prvu, malobrojniju skupinu (neuokvireno homodijegetsko pripovijedanje) otvara novela *Opsjenjen* (*L'allucinato*), objavljena kao posljednja novela u zbirci *Narukvica* (*Il Braccialeto*) iz 1898. Pripovjedač i protagonist ove maupassantovske³¹ novele započinje *in medias res* razglabati o iznimnom učinku ljubavi na njegovu hipersenzibilnu narav, bolećivu i samotničku, da bi zatim ispriповjedio neobjašnjiva priviđenja koja su ga počela opsjedati nedugo nakon vjenčanja, kad mu se u šumi pokraj kuće ukazala povorka prozirnih ljudskih prilika koje su ga stale prijeteći slijediti, uz pogrdne geste i ironične osmijehe. Protagonist je pritom posumnjao u svoju zdravu pamet, odnosno, pobojavao se da prevelika sreća nije pogubno djelovala na njegov bolesni organizam. Nakon novih susreta s istim prikazama on odlučuje promijeniti mjesto boravka: sa suprugom odlazi u grad, ali mu se pogrdni pogledi i osmijesi sad javljaju na licima mještana, što izaziva njegovu ljubomoru.

²⁷ Vidi primjerice kritički esej *Moj književni credo* (*Il mio credo letterario*, 1905) u Capuana 1972.

²⁸ Od *Doktora Cymbalusa* i *Mjesečarskoga slučaja* do *Vampira*, *Svaranja*, *Predviđanja* i mnogih drugih.

²⁹ Sličnu ambivalentnost različitim pozicioniranjem značenjskoga sklopa psihoanalize na semantičkoj, odnosno strukturalnoj razini (s obzirom na ponudenu psihoanalitičku motivaciju memoarsko-dnevničkog ustroja), susrećemo, primjerice, u Svevovu romanu *La coscienza di Zeno*.

³⁰ Ono što se u književnom svijetu izdvaja kao njegovo posebno obilježje: prostor, vrijeme, način ponašanja, ophođenja i poimanja. Podjela semema, uspostavljenih značenjskih jedinica u tekstu, na psihem, sociem i ontom, preuzeti su od Gaje Peleša (vidi Peleš 1999).

³¹ Sve Maupassantove novele (*On?*, *Ludak?*, *Horla II*, i osobito *Tko zna?*) koje su mogle funkcionirati kao model ovoj pomalo iznimnoj Capuaninoj pripovijetki napisane su osamdesetih godina. Dijaloški obrazac koji dominira Capuaninim fantastičnim opusom također je izrazito naglašen u Maupassantovim novelama.

Protagonist bježi dalje: brodom polazi za Napulj, no na brodu se pojavljuje neki zavodnik za kojega se ispostavi da glumi Mefistu u Faustu. Od tog časa njegov mu se lik opsesivno priviđa, i to kao demonska figura koja pred njim zavodi njegovu ženu – sve dok jednoga dana, u hotelskoj sobi, razuma pomućena od bijesa i ljubomore, uvjeren da prisustvuje ženinoj i Mefistovoj razbludnosti, ne rani suprugu vilicom u ruku i onesvijesti se. Nakon buđenja, priviđenja neobjašnjivo prestaju, a tajnu ženina ranjavanja bračni par čuva za sebe. Vremenski krug zatvara se na kraju priče: protagonist sad progovara iz trenutka u kojemu piše i pripovijeda, pa tako doznajemo da se “bolest” nije ponovila, ali i da ju je nemoguće protumačiti. Protagonist na to zaključuje da je “jadna ta naša znanost, kad nam ništa pozitivno ne može reći o pojavama koje se naizgled bez ikakva razloga odvijaju u nama, i koje na isti način nestaju, da se više nikad ne ponove! Halucinacije! A što ako...?” (Capuana, 1898: 356).

Tumačimo li svršetak novele u duhu Todorovljeve definicije fantastičnog žanra utemeljenog na neizvjesnosti (Todorov 1970 ili 1987), proturječnost posljednjih dviju replika može se shvatiti kao nerazrješivo sučeljavanje dvaju mogućih tumačenja, prirodnog (u ovom slučaju psihopatološkog) i natprirodnog. Ne pripovjedač je iscrpnom analizom svojih stanja te iscrtavanjem njihove obiteljske geneze (gubitak obitelji u ranoj dobi, bolećivost, samoća), kontinuiranim pokušajima dijagnosticiranja uznemirujućih događaja kao bolesti, poremećaja što ga je neočekivana sreća izazvala u krhkom organizmu, kao i umjerenom distorzijom diskursa na mjestima gdje se naglašeno provodi unutrašnja fokalizacija, unaprijed povlastio psihopatološko tumačenje kao okvir koji može apsorbirati i završnu repliku, pretvoriti je u zaključnu potvrdu nedostižne psihičke ravnoteže. Lingvistička distorzija kojom se izražava manjak psihičke ravnoteže nije tako naglašena kao u Tarchettijevoj pripovijesti *Slovo U* (Tarchetti 1967: 57–64) pa stoga nije moguće bezrezervno pripisati ispričani događaj “diskursu ludila”, tim više što Capuana ne nadopunjuje pripovjedačev iskaz komentarom nekog institucionalno ovjerovljenog “dijagnostičara” koji bi mu oduzeo kredibilitet i time oduzeo vjerodostojnost natprirodnom tumačenju. Pripovjedač paradoksalno sam narušava vlastiti kredibilitet dominantnom racionalizacijom, naturalizacijom potencijalno natprirodnih pojava, odnosno time što prednost daje psihopatološkom tumačenju bizarnih pojava koje ga opsjedaju. Na taj se način, premda neizravno, paradoksalno uspostavlja u zaključku naznačena mogućnost da je zapravo naturalizirajuća verzija plod bolesnog uma ili pogrešnog tumačenja, odnosno da je moguće upravo ono drugo, natprirodno objašnjenje.

Capuanina varijanta fantastične pripovijetke utemeljene na internalizaciji čudesnog te na tematiziranju granice između psihopatologije i okultnih pojava, tipičnim postupcima devetnaestostoljetne

fantastike, bliska je Maupassantovim tekstovima kao što su *Horla* i *Horla II, Ludak?* te *Ludakovo pismo* – noveli u kojoj Maupassantov protagonist definira natprirodno kao “ono što je za nas nevidljivo” i koja tematizira, slično spomenutim pripovijetkama, društvenoj i znanstvenoj paradigmi neprihvatljivu sposobnost viđenja nevidljivog, komuniciranja s onostranim.³² Riječ je o nizu tekstova u kojima autodijegetski pripovjedač sam sebe eksplicitno proglašava nepouzdanim i istodobno jednako gorljivo inzistira na zbiljnosti neizrecivog i neobjašnjivog, čime ispričani događaji osciliraju između sna, more, halucinacije, ludila i “objektivnosti”. U tom su smislu spomenute Maupassantove priče bez kontekstualizirajućeg okvira (izuzev, dakle, *Horle*) bliske Poeovoj noveli *Izdajničko srce*, u kojoj se pripovijest autodijegetskoga pripovjedača čitatelju nudi kao izdvojen i samosvojan tekst, lišen bilo kakve objektivne potvrde koja bi ga potvrdila ili osporila. Dvojba ili otpor koji se nerijetko kod drugih autora sastoje u eksplicitnom odbacivanju natprirodnih pojava, u Maupassantovim se novelama najčešće pojavljuju kao pripovjedačeva sumnja u vlastiti razum, odnosno, nepotvrđena psihopatološka dijagnoza. Upravo je taj naglašeni pokušaj naturalizacije natprirodnog svođenjem na halucinaciju, san ili ludilo, simetričan zadaći povjerenoj implicitnom čitatelju, a koju Capuana uvlači u tekst, povjeravajući je pripovjedačevoj završnoj replici: “a što ako...?”³³ “Formula” neizvjesnosti može se protumačiti i kao nesvodljivost nekog događaja na prirodne i natprirodne uzroke, o kojoj piše Irène Bessière u knjizi *Poetika neizvjesnog*. Reakcija lika (a potencijalno i čitatelja) izražava njegovu nesposobnost da prihvati izostanak kodificiranog prirodnog ili natprirodnog objašnjenja za događaj koji je u opreci s općeprihvaćenim zakonima kako znanstvenog porijekla, tako i u kodificiranih oblicima (vjerskih, primjere) metafizičke paradigme (usp. Bessière, 1974: 14).

Različito od Maupassantovih autodijegetskih pripovjedača koji osciliraju između očitovanja ludila i gorljiva ustrajanja na autentičnosti viđenog i doživljenog, Capuanin pripovjedač svojim priviđenjima oduzima nadnaravnu i pripisuje psihopatološku mo-

³² Capuani je spomenuta novela mogla biti bliska iz više razloga: zbog pomno izložene pseudoznanstvene pretpostavke o nesavršenosti ljudskih receptora, na temelju koje pripovjedač zaključuje da hipnotički san, magnetizam i druge neobjašnjive pojave ostaju okultnima zato što nas priroda nije obdarila organom ili organima nužnima za njihovo razumijevanje, zatim i zbog protagonistova obraćanja doktoru i opisa vlastita poremećenog mentalnog stanja do kojega je došlo jer je u nastojanju da misli dohvati tajni svijet koji ga okružuje, uspio ugledati “nevidljivo” (usp. *Ludakovo pismo*, u Maupassant 2014).

³³ Do sličnog zaključka dolazi i Emanuela Scarano, koja smatra da upravo zbog manjka objektivnih činjenica iz nekog vanjskog izvora, sumnja u pripovjedačev kredibilitet ne može uroditi jednoznačnim zaključkom da je riječ o nepouzdanom diskursu. Pripovjedač je, tvrdi autorica, pod sumnjom ludila kao pripovjedač, ali ne i kao lik (usp. Scarano 1983: 384).

tivaciju. Stoga umjesto Maupassantovih otvorenih svršetaka koji bilježe erupciju ludila (ne potvrđujući ni naturalizirajuće ni natprirodno tumačenje), smrt ili beskonačno ponavljanje opsesivne misli, Capuana nadopisuje samo simbolični trzaj sumnje kao potporu zaključnoj tvrdnji o neobjašnjivoj ljudskoj psihologiji koju znanost još ne uspijeva rasvijetliti. Na taj način on pomiče semantički prag događajne strukture s aletičke granice između dvaju svjetova, poredaka, odnosno dviju paradigmi, karakteristične za fantastični žanr, na aksiološku granicu između razuma i ludila.

Maupassantovim fantastičnim novelama koje se temelje na problematičnoj i upitnoj percepciji što je nepouzdan pripovjedač primjenjuje na neobjašnjiv, prirodnom poretku fizički mogućega neprihvatljiv događaj bliska je Capuanina novela *Neobjašnjivo* (*L'inesplicable*) iz kasnije zbirke *Idealni zločin* (*Delitto ideale*, 1902). U središtu je priče lik stvoren prema genotipu *belle dame sans merci*, tradicionalnom toposu koji izvorno nije bio vezan uz fantastičnu književnost. Riječ je o motivu fatalne žene poznatom, kako doznajemo iz poglavlja *La Belle Dame sans merci* u Prazovoj knjizi *Agonija romantizma*,³⁴ još iz mitova, epova, srednjovjekovne poezije, kazališta i slikarstva, a razvijao se u dva smjera: kao romantična metafora osvajanja ženskoga srca i viteške odanosti i kao ostvarena metafora prisvajanja ljubavnikova srca, odnosno oduzimanja životne energije (takvi su likovi vampirskih žena kod Hoffmanna, Turgenjeva, Gautiera, Lewisa, Cazottea, Mériméa i mnogih drugih), združena s prikazom ženske okrutnosti u mizoginoj kulturi na prijelazu u dvadeseto stoljeće.³⁵ U Capuaninoj varijanti homodijegetski se pripovjedač obraća anonimnom liječniku emfatičnim jezikom u kojemu već na početku podriva vlastiti kredibilitet: "Moj mozak ne funkcionira onako kako je uobičajeno, nego s čudnim prekidima. Problem je sljedeći: ja više ne razlikujem san od jave, događaje koje sam zamislio u trenucima čudne ushićenosti od događaja koji su se uistinu dogodili..." (Capuana 1973b: 433). Pod dojmom čudnovatih događaja tijekom kojih ga lijepa okrutnica ruskog podrijetla opsjeda i podređuje svojim magičnim moćima slabeći njegovu volju i razum, homodijegetski je pripovjedač doveden do ruba, pogotovo nakon "sjećanja" na umorstvo koje je počinio nad okrutnicom i istodobne spoznaje da je ona već tjednima prije tog pretpostavljenog ili izmišljenog ubojstva otputovala iz grada te da se ubojstvo, dakle,

nikako nije moglo dogoditi. Postupcima koji služe da se neobjašnjivo predstavi uz učinak zbiljskog (pozivanje na novinske članke i neutralne svjedoke, prepoznatljiv miris cigareta koji protagonistu potvrđuje da je već boravio na mjestu zločina i drugo) proturječi implicitno naznačen medicinski okvir i pretpostavljena doktorova reakcija koju pripovjedač verbalizira ("Vi se smiješite s nevjericom..."), no pogotovo im proturječi neurotična distorzija diskursa koja pripovjedačevu naraciju potencijalno sidri u psihopatologiju. Sam naslov pripovijetke (*Neobjašnjivo*) kao da sugerira očuvanje ravnoteže između dvaju tumačenja: onoga koje u protagonistovoj pustolovini vidi narušavanje prirodnog poretka, i onoga koje u njoj prepoznaje tematizaciju narušavanja funkcionalne ljudske osobnosti.³⁶

NEDOSLJEDNOST ZNANSTVENIKA

Drugu strukturalnu skupinu čine pripovijetke u kojima anonimni ekstradijegetski pripovjedač pripovijeda u trećem licu. Od dviju takvih poduljih pripovijesti sastoji se zbirka *Vampir* (*Un vampiro*, 1907) posvećena Cesaru Lombrosu. Istoimena novela, objavljena u časopisu 1904. zanimljiva je po tome što se u načinu preispisivanja učestalih narativnih figura gotičke proze može prepoznati specifična epistemološka pozicija iz koje Capuana poseže za gotičkim i fantastičnim žanrom, bitno ih modificirajući. Okvirni dio ekstradijegetske heterodijegetske naracije Capuana strukturira dijaloški, stvarajući uvjete za intradijegetsku autodijegetsku pripovijest o susretu s natprirodnom. Dvojicu sugovornika: književnika i znanstvenika, ujedno predstavnike dviju suprotstavljenih paradigmi, zatječemo *in medias res*, u raspravi o književniku (Giorgi) spiritističko-vampirističkom iskustvu te znanstvenikovu (Mongeru) pokušaju da ga znanstvenim terminima protumači kao mentalno i emocionalno zastranjenje, odnosno halucinaciju. Književnik znanstvenika uvjerava da su on, supruga i dijete žrtve sustavnoga vampirskog nasilja koje nad njima provodi ljubomorni pokojni ženin suprug te ga poziva da bude svjedokom uljezove prisutnosti. Prije no što uopće uspije do kraja ispričati iskustvo s vampirom, Giorgi mora otrpjeti vatreni Mongerijev pokušaj apriorne i opće naturalizacije i srodnih pojava, ali uz napomenu da znanost trenutno nije u stanju

³⁴ Usp. Praz 1974.

³⁵ Ideje o animalnosti i okrutnosti žene u kontekstu mizoginih teorija s konca 19. i početka 20. stoljeća imaju, dakle, svoj literarni predložak u arhetipskoj figuri *femme fatale*, što objašnjava njezinu raširenost u umjetnosti spomenutog razdoblja. O načinu na koji književnost preslikava kulturne i ideološke stereotipe što ih proizvodi mizogina stvarnost koncem devetnaestog stoljeća usp. Ellenberger 1999, poglavlje *Seksualna psihologija i patologija 1880–1900*, te osobito Cavalli Pasini 1982, poglavlje *Žena u razdoblju fin-de-sièclea: između histerije i misticizma*.

³⁶ Todorov je slične tematske kombinacije nazvao Ti-temama, uključivši ih u korpus fantastične književnosti. U pravu je Rosalba Campra kad od svih Todorovljevih Ti-tema izdvaja jedino vampirizam kao fantastičnu temu (koji bi zapravo po Todorovljevoj klasifikaciji mogao biti i i Ja-tema, kao ukidanje granice između duha i materije, dok ostale Ti-teme (incest, sadizam itd.) ne uključuju sraz prirodnog i natprirodnog, odnosno, riječ je o oblicima kršenja društvenih i moralnih granica, a ne prirodnog poretka (vidi Campra 1981, 2000).

objasniti ono što nadilazi zakone prirodne zbilje, da može ponuditi jedino pretpostavke te da je znanost stoga zapravo najbolji dokaz čovjekova neznanja. Oscilirajući između rigidna odbacivanja nadnaravnog u ime znanosti i iskrena priznanja o znanstvenoj nemoci, nedosljedni³⁷ Mongeri već u *incipitu* stvara prostor za uzmak: na koncu će on sam kao jedini mogući lijek “prepisati” u narodnoj predaji naširoko poznat postupak uništenja vampira spaljivanjem i osobno se potom osvjedočiti o njegovoj učinkovitosti.

Kroz početno suprotstavljanje dvaju svjetonazora, literarnog i znanstvenog, Capuana tematizira problematiku kojom se istodobno bavi u neknjiževnim tekstovima. U skladu sa stavovima koje ondje iznosi,³⁸ i u ovoj se noveli događa uobičajeno ublažavanje ili osporavanje početne ideološke pozicije koja pripada znanstvenoj epistemi. Njegov glasnogovornik zdravog razuma od početka odstupa od figure prosječnog znanstvenika – po iskrenom priznanju o slabostima znanosti, o njezinoj nesposobnosti da odgovori na sva postavljena pitanja, a kasnije i po paradoksalnom obrtanju ideoloških pozicija. Onaj tko je *a priori* odbacio svaku mogućnost spiritističko-nadnaravnog tumačenja, na koncu mora ponuditi rješenje koje ne pripada čak ni području parapsihologije, nego domeni narodnih vjerovanja i praznovjerja, u svakom smislu znanstveno neprihvatljivih. U znanstvenikovu epistemološku nedosljednost i pluralizam argumentacije upisani su odjeci Capuaninih raznorodnih interesa: bogatog iskustva prikupljanja i proučavanja narodnih priča i bajki te prakticiranja parapsihologije. Raznorodnost motivacije i dinamika odnosa između različitih epistemoloških pozicija (spiritizam, praznovjerje, znanost) očituje se i u diskurzivnoj heterogenosti. Pripovijest je strukturirana tako da obuhvaća različite pripovjedne načine: od gorljivih argumentacijskih iskaza uklopljenih u dijalošku strukturu nejednako zastupljenih i gnoseološki neravnopravnih sugovornika (Giorgijeva funkcija u početnom dijalogu svedena je na puko statiranje u Mongerijevu postavljanju ideoloških koordinata koje osciliraju između priznanja

o nemogućnosti znanstvenog objašnjenja, pokušaja da se elementi narodnih vjerovanja uključe u racionalni znanstveni diskurs te psihopatološkog tumačenja ispričanih događaja):

– Da si mi dao priliku da govorim...

– Neke je stvari bolje ne miješati. Htio bi znanstveno objašnjenje? Pa dobro, u ime znanosti ja odgovaram da ti ona zasad ne može ponuditi objašnjenje. U području smo pretpostavki. Stvaramo jednu dnevno i današnja se razlikuje od jučerašnje, a sutrašnja neće biti ista kao današnja. Čudni li ste vi umjetnici! Kad vam odgovara, ismijavate znanost, ne prepoznajete pravu vrijednost pokušaja, istraživanja, pretpostavki koje služe njezinu napretku, a onda kad vas se neki slučaj osobno tiče, očekujete od nje jasne, precizne i jednoznačne odgovore. Postoje, nažalost, znanstvenici koji na tu igru pristaju iz uvjerenja ili taštine. Ja nisam jedan od njih. Želiš li pravu istinu? Znanost je najveći dokaz našeg neznanja. Samo zato da te umirim, govorio sam ti o halucinacijama, induktivnosti, sugestibilnosti... Puke riječi, dragi moj! (Capuana 1974: 204)

do ekspresivne dramatizacije natprirodnog (Giorgijevo prenošenje prizora spiritističko-vampirskoga nasilja):

Prije tri noći bilo je još gore... Luisa je izgledala kao da je podlegla *njegovu* zlokobnom utjecaju. Kad bih je zazvao, ne bi me čula, nije me vidjela ni kad sam stajao pred njom... Razgovarala je s *njime* i iz njezinih sam odgovora shvaćao što joj *on* govori. – Kako ja mogu biti kriva što si ti umro? – O ne, ne! Kako to uopće možeš pomisliti? Ja da te otrujem? Da te se riješim? Sramota! – Pa kako dijete može biti krivo? – Patiš? Molit ću se za tebe, platit ću misu...? – Ne želiš misu? Mene želiš? Ali kako to misliš? Pa ti si mrtav!” Uzalud sam je tresao, dozivao sam je budeći je iz transa, iz opsije... Luisa se odjednom pribrala. – Jesi li čuo? – rekla mi je – Optužuje me da sam ga otrovala. Ti valjda ne vjeruješ... Ne misliš da sam sposobna za takvo što... o Bože! Što ćemo s djetetom? Ubit će ga! Jesi li čuo? – Ja nisam čuo ništa, ali sam znao da Luisa nije luda, da nije u buni... Plakala je, čvrsto grleći dijete koje je podigla iz kolijevke da bi ga zaštitila od *njegovih* uroka. Što nam je činiti? Što nam je činiti? (isto: 211)

nakon koje slijedi intervencija ekstradijegetskog pripovjedača koji se iznenada, nakon potpune prevlasti mimetičkoga razgovornog načina kako u “argumentacijskom” dijelu, tako i u prikazu natprirodnih događaja, u zaključku oglašava iz povlaštene pozicije sveznajućeg komentatora, da bi zaokružio dojam o znanstvenikovu nedosljednom i nelogičnom ponašanju. Skeptičan prema spiritističkim tumačenjima, sklon prihvatiti očitovanje vampirizma jedino uz uvjet da se on na koncu ipak svede na materijalni i stoga uklonjiv trag (Mongeri spada među znanstvenike koji priznaju mogućnost da ljudsko biće ne prestaje postojati sve dok se svi njegovi sastavni dijelovi ne unište), znanstvenik se ne libi pribjeći praznovjerno

³⁷ Nedosljednost se očituje i na diskurzivnoj razini: znanstvenik književnika potiče da frivolnim aktivnostima odvrti pozornost od “halucinacije”, pozivajući se pritom na narodnu poslovicu. U skladu s time, rješenje koje nudi za eliminaciju vampirskog terora također pripada narodnoj predaji.

³⁸ Suprotno moralnoj i znanstvenoj nedosljednosti svojega protagonista iz novele, Capuana u eseju *Mondo occulto*, primjerice, zagovara upravo oslobađanje znanosti od straha pred promjenama: “[...] znanstvenici poput mene ne razumiju, primjerice, čemu strah od mogućih posljedica koje bi izazvalo potvrđivanje spiritističkih slučajeva. Što ako se potvrdi uvjerenje o besmrtnosti duše? Tim bolje: oslobodit ćemo se onog zbujujućeg ‘možda’ koje nije nimalo ugodno. Što ako se potvrdi suprotno? Tim bolje, samo da je istinito. Što bi u tom bilo loše kad bi se sva drevna vjerovanja, sva narodna praznovjerja pokazala opravdanima? Ili, u suprotnom, zašto ostati zarobljeni sumnjom, ako je možemo do kraja rasvijetliti?” (Capuana 1896: 43–44).

ritualu, o čemu, međutim, nema hrabrosti izlagati u medicinskom izvještaju:³⁹

Mongeri nije napisao: “ovo su činjenice, a ovo rezultat pothvata: tobožnje narodno praznovjerje nadmašilo je sve znanstvene otpore: vampir je do kraja umro čim je njegovo tijelo spaljeno.” Ne. On je u svoj potanki opis okolnosti unio tolike *ako*, tolike *međutim*, u svoje znanstveno rezoniranje ubacio je tolike *halucinacije*, *sugestije* i tolike *nervozne indukcije* da je potvrdio ono što je već prije priznao: da je razum podložan navikama i da mu mijenjanje stavova nije po volji. Najzanimljivije je to što se ni kao čovjek nije pokazao dosljednim. On koji je tvrdio: “Ne bih oženio udovicu ni za sva blaga ovog svijeta” na koncu se s jednom vjenčao za puno manje od toga, za šezdeset tisuća lira miraza! A Leliu Giorgiju koji mu je naivno rekao: – Pa kako? Zar ti? – odgovorio je: – Ni dva atoma tijela bivšeg supruga u ovom času više nisu na okupu. Mrtav je već šest godina! – ne primijetivši da tim riječima proturječi autoru znanstvene kronike *Umišljeni slučaj vampirizma*, odnosno sebi samome. (Capuana 1974: 221)

Motiv koji nije stran ostatku Capuanina opusa, kao ni njegovu zanimanju za narodne priče i običaje, obrađen je ovdje u specifičnoj varijanti fantastične pripovijesti s oslabljenim aletičkim i osnaženim aksiološkim elementima, uz odgovarajući racionalizacijski diskurs koji čitavoj pripovijesti oduzima učinak i atmosferu jezovitog (Freudov *das Unheimliche*)⁴⁰ upravo zahvaljujući razgovornom i argumentacijskom okviru te naglašeno ilustrativnoj funkciji ispri-povijedane nadnaravne pojave. Takav otklon od kanonskog

³⁹ Od raskoraka između teorije i prakse u Capuaninoj noveli polazi Cristina Della Coletta u članku *Teoria Realista e Prassi Fantastica: “Un vampiro” di Luigi Capuana*, povezujući ambivalentan odnos između znanstvenoga koda i natprirodne pojave s odnosom između realističkog prikazivanja (impersonalna dijaloška tehnika kao sredstvo neposrednog izlaganja suprotstavljenih motrišta) i fantastičnog pripovijedanja (nemogući događaji ispri-povijedani kao vjerojatni, logični i nužni za koherentan razvoj priče). U poimanju fantastične pripovijesti autorica se poziva, među ostalim, na Bonifazijevu definiciju fantastičnog žanra kao dvojnički strukturirane pripovijesti koja istodobno nastoji čitatelja uvjeriti da su ispri-povijedani događaji vjerojatni i vjerodostojni te nevjerovatni i nemogući (usp. Della Coletta 1995: 195). Valja podsjetiti da se, prema Bonifaziju, fantastična priča pripovijeda na dvije razine pisma i smisla: na razini priče slučaj ili pogreška uvode nevjerovatno i bizarno, a diskurs ustraje na vjerodostojnosti ispričanog. Bonifazi također ističe i da pod nevjerovatnošću fantastične priče i vjerovatnošću realističke zapravo mislimo na dvije različite vrste vjerovatnosti i fikcije, odnosno fikcionalnih učinaka i narativnih mehanizama te stila (usp. Bonifazi 1982: 55). Della Coletta pojam “realizam” rabi višeznačno: kao pripovjedni način kojim se služi veristička mimetička poetika, zatim kao žanr ili način komplementaran fantastičnoj pripovijesti i u njoj suprisutan, te kao meta-povijesnu oznaku unutrašnje koherencije i temeljne nužnosti ispri-povijedanih događaja.

⁴⁰ Usp. Freud 2010: 10–18. I Della Coletta ističe da se u noveli *Vampir* događa “više razmjena ideja o ontološkoj mogućnosti nadnaravnog nego li jednostavno pripovijedanje u iznimnom događaju, tekst ne procjenjuje fantastični događaj sam po sebi, nego analitički meditaciju o njemu, potičući više intelektualno nego emocionalno sudjelovanje u priči” (Della Coletta 1995: 197).

oblika fantastične pripovijesti kritičare koji polaze od Todorovljeve definicije fantastičnog žanra utemeljene na neizvjesnosti i kolebanju kao žanrotvornom postupku navodi na zaključak da Capuaninu novelu *Vampir* ne treba smatrati fantastičnom nego “spiritističkom”. Tako je, primjerice, definira Annamaria Loria, pozivajući se i na Ghidettijev zaključak o spiritizmu kao gotovo isključivoj temi u fantastičnim (ili pseudofantastičnim) novelama naturalistički usmjerenih autora. Autorica smatra da bi “spiritističke pripovijesti”, s obzirom na tematsku učestalost spiritizma u prozi koncem 19. stoljeća, zaslužile status samosvojne inačice koja je srodna fantastičnoj pripovijesti, ali se od nje razlikuje upravo po izostanku kolebanja između prirodnog i natprirodnog tumačenja, odnosno po tome što se u tim tekstovima spiritistička iskustva ne dovode u sumnju, nego se polemički preispituje mogućnost da ih znanost jednog dana rasvijetli.⁴¹ Poimamo li fantastični žanr kao povijesnu kategoriju (suprotno Todorovljevoj izvornoj namjeri da osmisli žanrovsku definiciju koja bi bila primjenjiva neovisno o različitim povijesno varijabilnim tematskim kombinacijama), alternativne ili srodne povijesne inačice (poput spiritističkih pripovijesti koje u svom članku o Capuaninoj pripovijesti predlaže Loria ili pripovijesti o paranormalnom koje je u već spomenutoj tipologiji fantastičnih modusa osmislila Traill) morale bi također biti utemeljene ne samo na tematskim, nego i na formalnim konstantama. “Spiritističke” ili “paranormalne” pripovijesti razlikovale bi se u tom slučaju od fantastičnih ne po različitim oblicima “nadnaravnog”, nego po tome što kolebanje između dvaju tumačenja (Todorov) ili sraz između dvaju poredaka i paradigmi (Campura), odnosno kršenje granice prirodnoga svijeta prestaje biti središnjim događajem u pripovjednom tekstu,⁴² čime se mijenja i tip žanrovskog sporazuma o čitanju.⁴³

U noveli *Pogubni utjecaj (Fatale influsso)* Enrico Ghidetti prepoznaje odjek Capuanina autobiografskog mladenačkog iskustva (prema epistolarnom dokumentu koji kritičar navodi, tijekom boravka u Milanu Capuana je uz pomoć hipnoze kanio provjeriti vjernost ljubavnice koja je ostala na Siciliji) i pomalo nesmo-

⁴¹ Usp. Loria 2007.

⁴² Patrizia Farinelli se u tekstu *Status i funkcija događaja u fantastičnom diskursu* bavi opisom događaja u fantastičnom tekstu, pozivajući se dijelom na Lotmana, ali uz napomenu da se, za razliku od likova koji ostvaruju događaj time što, prema Lotmanovoj definiciji, prelaze granicu (recimo, između svijeta živih i svijeta mrtvih), u fantastičnom tekstu događaj zbiva mimo volje lika: on granicu ne prelazi svojevrijedno (ili je ne prelazi uopće) i često postaje tek svjedokom zbivanja čiji smisao mora protumačiti. Stoga se dobar dio fantastične pripovijesti bavi potragom za smislom, (usp. Farinelli 2008).

⁴³ Kombinacija dijaloške strukture koja pogoduje epistemološkoj polemici i spiritističke tematike možda ima žanrotvorni potencijal, no ipak mi se čini da je riječ o odveć uskom okviru da bismo ga mogli proglasiti povijesnim žanrom.

trenih⁴⁴ hipnotičkih eksperimenata s mladom Firentinom Beppinom P., potanko opisanih u spiritističkom dnevniku u knjižici *Spiritizam?* (*Spiritismo?* 1884). Struktura novele ponovno je dijaloška: razgovarajući s prijateljem protagonist mu povjerava da je zbog sumnje u njezinu ljubav magnetizirao vlastitu djevojku i tako nehotice aktivirao njezine latentne vidjeličke sposobnosti. No čitajući mu misli, ona sad prati kako se njegova ljubav prema njoj gasi, pa stoga na koncu poludi. Za razliku od takva još uvijek implicitnog pozivanja na parapsihološke interese, dvije novele iz zbirke *Idealni zločin*⁴⁵ eksplicitno se pozivaju na autoritete koje Capuana navodi i u svojim esejima o spiritizmu i magnetizmu. U noveli *Okultne sile* (*Forze occulte*) obrađuje se topos “zaposjednute kuće”.⁴⁶ Protagonisti Aldo i Elvia Samara umjesto svadbenog putovanja provode neko vrijeme u samotnoj kući usred šume u kojoj se uskoro Elvia počinje osjećati čudno, kao da je “u dodiru s nevidljivom i zazornom osobom” koja je plaši. Subjektivni doživljaj objektivizirat će se u katalepsi nakon koje se protagonistica nejasno počinje prisjećati iskustva umrle žene koju je ljubomorni suprug zatočio upravo u toj kući, osudivši je tako na smrt. Protagonist prepoznaje stanje katalepse zahvaljujući diletantskom zanimanju za magnetizam i spiritizam te se tom prigodom prisjećajući knjige dvojice engleskih znanstvenika čije ime pripovjedač ne spominje, no navodi da su “pokušali ponuditi znanstvenu potvrdu o besmrtnosti duše i postojanju Boga” (Capuana 1973b: 371). Pozivanje na izvanknjiževna svjedočanstva o spiritizmu (Crookes, Wallace i drugi) eksplicitnije je u pripovijesti *Prizivateljica* (*La evocatrice*), u kojoj ispričani događaji funkcioniraju u punom smislu riječi kao egzempli u odnosu na početnu pretpostavku intradijegetskoga pripovjedača i protagonista, doktora Maggiolija.⁴⁷ Veći dio novele sastoji se od obrazlaganja uvodne pretpostavke, odnosno doktorove refleksije o problematičnom pristupu pozitivne znanosti spiritizmu, što je ujedno jedan od središnjih problema kojim se Capuana bavi u neliterarnim tekstovima. Pripovjedač, naime, polazi od tvrdnje da ne posjeduje “nijedan čvrsti dokaz kojim bi znanstveno potvrdio ili zanijekao postojanje duhova” (isto: 427), premda je jedini njegov pokušaj kontaktiranja s duhovima skončao neuspješno. U intradijegetskoj pripovijesti koja slijedi iznosi svoje iskustvo. Dakle, u svim spo-

menutim novelama Capuana konstruira fabule polazeći od vlastita iskustva i zanimanja za paraznanstvene eksperimente s hipnozom i medijanstvom (*Pogubni utjecaj, Okultne sile*), kao i za drevna narodna vjerovanja kojima, međutim, prilazi egzaktnim diskursom pozitivističke episteme (*Vampir*). Žanrovski raznovrstan, Capuanin opus sadrži i čitav niz autorskih obrada tradicionalnih bajki i priča, i to u zbirkama *Bilo jednom* (*C'era una volta*, 1882) te *Pripovjedač bajki* (*Raccontafiabe*, 1894), *Tko želi bajke, tko želi* (*Chi vuole fiabe, chi vuole*, 1908) te bajkovitom romanu *Kralj Bracalone* (*Re Bracalone*, 1905). Analizirajući Capuanine obrade usmene građe, kritičari ističu očitu ravnodušnost prema filološkom proučavanju narodne tradicije, koje je autor zamijenio eksperimentatorskom znatiželjom,⁴⁸ prilagodivši diskurs i strukturu bajke specifičnom interesu za psihopatološke slučajeve, čime je u aksiološkom smislu promijenio ustroj klasične bajke (nekažnjeni antagonisti, poremećen sustav odnosa među pozitivnim/negativnim junacima, psihološko uslođjavanje inače plošnih junaka i drugo). Riječ je, dakle, o sličnom upletanju realističke motivacije u nerealistički žanr, kakvo će Capuani pozitivistička epistema nalogati i u fantastičnim i znanstvenofantastičnim novelama. Dijalektička opozicija između znanstvenoga duha i praznovjerja djeluje višesmjerno: “oznanstvenjivanjem” bajki i prožimanjem znanstvenog pristupa s narodnim vjerovanjima u fantastičnim novelama.

PRIČE JEDNOG LIJEČNIKA: PSEUDOZNANSTVENI I PARAPSIHOLOŠKI EGZEMPLI

Novela *Prizivateljica* izdvaja se među novelama u zbirci *Idealni zločin* jer po strukturi i tipu pripovjedača pripada najbrojnijoj skupini Capuaninih fantastičnih novela izgrađenih po srodnom obrascu koji se pojavljuje od zbirke *Dekamerončić*⁴⁹ nadalje. Dvadeset godina nakon prve fantastične i prve znanstvenofantastične novele, Capuana objavljuje ovu zbirku posvećenu padovanskoj spisateljici Vittoriji Aganoor. Riječ je o, kako se jasno ističe u naslovu, pojednostavljenoj inačici Boccacciova kudikamo opsežnijeg i složenijeg modela: u uokvirenoj zbirci podijeljenoj na deset dana jedan te isti pripovjedač pripovijeda po jednu kratku novelu na dan. Okvir zbirke sastoji se od kratke uvodne napomene⁵⁰ u kojoj priređivač najavljuje lik intradijegetskog (hipodijegetskog) i uglavnom alodijegetskog (u odnosu na ispričane događaje) pripovjedača – doktora Maggiolija –

⁴⁴ Rezultat Capuaninih višestrukih hipnotičkih seansi, tijekom kojih je, između ostalog, pokušao uspostaviti preko Beppine komunikaciju s Ugom Foscolom, o čijemu životu je upravo pisao, bila je narušena psihička ravnoteža osamnaestogodišnje Beppine koja je proživjela “magnetsku, histeričnu ili spiritističku krizu” (Capuana 1884: 128).

⁴⁵ *Delitto ideale*, 1902.

⁴⁶ Poznajemo ga, primjerice, iz Hoffmannove *Napuštene kuće*, Jamesova *Okretaja zavrtnja*, Poeova *Pada kuće Usher*, a istih godina kad i Capuana Pirandello humoristički obrađuje topos u noveli *La casa del Granella* (objavljenoj 1905).

⁴⁷ Preuzetog iz prethodne zbirke *Dekamerončić* (1901).

⁴⁸ Tako Anna Barsotti u članku “*C'era una volta...*” il *verismo. Sulla fiabistica di Luigi Capuana*, usp. Barsotti 1984.

⁴⁹ *Dekameroncino*, 1901.

⁵⁰ U izdanju sabranih novela navedenom u bibliografiji, Capuanina je uvodna napomena citirana u uvodnoj bilješci priređivača Enrica Ghidettija (usp. 1974a: 259–260).

koji u ležernoj atmosferi salona barunice Lanari pripovijeda bizarne slučajeve. Završni dio okvira čini zasebno poglavlje pod naslovom *Zaključak*, a strukturiran je kao posljednja Maggiolijeva pripovijest. Priče koje doktor Maggioli pripovijeda mogu se podijeliti u tri skupine. Prvu skupinu čine novele u kojima središnji događaj tematizira sraz aletičkih modaliteta prirodnog i natprirodnog poretka te ih možemo smatrati fantastičnima: *Predosjećaj* (*Presentimento*), *Stvaranje* (*Creazione*) i *Glazbenikov san* (*Il sogno di un musicista*). Zatim su tu novele u kojima se pripovijeda o “zasad nemogućim” znanstvenim eksperimentima: *Erosmetar* (*Erosmetro*), *Amerikanada* (*Americanata*) i *In anima vili*,⁵¹ a trećoj skupini pripadaju pak one koje ilustriraju psihopatološke slučajeve: *Pridjev* (*L'aggettivo*), *Trn* (*La spina*), *Sretan čovjek* (*Un uomo felice*), *Pokretne novine* (*Il giornale mobile*).

Od ukupno tri novele koje po predloženim klasifikacijskim kriterijima možemo definirati kao fantastične, u posljednjoj (*Stvaranje*) kombiniraju se fantastični i znanstvenofantastični elementi. Između tematizacije okultnih metoda i znanstvenog eksperimenta preteže ipak ovo drugo: pripovijedanje o neobjašnjivom ustrojeno je kao izvještaj o precizno izvedenom i ponovljenom eksperimentu, koji je, doduše, utemeljen na teozofskom i mističkom učenju. Taj je, na prvi pogled začudan, spoj okultnog i pozitivističkog, u kojemu možemo prepoznati autorovu sklonost naturalizaciji okultnih fenomena i njihovu svodenju na prirodne pojave koje znanost još nije u stanju objasniti,⁵² prisutan u svim Capuaninim novelama, uključujući i one bliske romantičkom modelu fantastične pripovijesti, samo je različito raspoređen u semantičkoj i sintaktičkoj strukturi. Na samom početku novele *Stvaranje*, naime, doktor Maggioli pred svojom salonskom publikom izjavljuje da ne postoji idealan partner te da bi muškarac ili žena koje bismo čudom stvorili bili slika i prilika naših vrlina i mana. Uvod je to u priču o prijatelju koji je uz pomoć okultnih doktrina indijske “Raga-yoge”⁵³ te ezoterijskog

učenja Madame Blavatsky (riječ je, osobito u drugom slučaju, o referenci na koju Capuanini pripovjedni tekstovi često upućuju) naumio za sebe stvoriti idealnu životnu družicu, i to “eksperimentalnim” postupkom djelovanja na žive atome koji, prema teozofskom tumačenju, postoje oko nas i izvanljudskog su podrijetla, a potreban im je netko u stanju pretočiti ih u novi oblik. Eksperiment – kako ga je Maggioli u nedostatku pravog termina prisiljen nazivati – uspijeva pa doktor, iskazujući žanrovskim sporazumom predviđeno zaprepaštenje onime što vidi (“Činilo mi se da sanjam. Nikad moj razum i moj skepticizam ne bijahu podvrgnuti tako teškoj kušnji!”, Capuana 1974a: 289), prisustvuje postupnom materijaliziranju ženskoga bića iz providne, magličaste nakupine atoma. Figura žene koju je Maggiolijev prijatelj stvorio na prvi je pogled dijametralno suprotna mogućem frankensteinovskom predlošku, no na koncu, u procesu obrnutom od “humanizacije” Frankensteinova čudovišta, atributi ženskoga savršenstva poprimaju čudovišne konotacije: savršenstvo je nepodnošljivo jer se ono odnosi na sve osobine što ih mizogina ideologija raširena početkom dvadesetog stoljeća pripisuje ženskome liku, pa tako Maggiolijev prijatelj dobiva savršeno senzualnu, savršeno oholu, savršeno površnu i savršeno ljubomornu družicu. Njezin je tvorac vrlo brzo zamrzi čitavom dušom te je na koncu odluči dematerijalizirati onako kako ju je i stvorio, da bi se zatim zaredio, ispaštajući, kako kaže Maggioli, “zbog znanstveničke taštine”. Nemoguće je ne dovesti Capuaninu pripovijest u vezu s protoznanstvenofantastičnim romanom *Buduća Eva* (*L'Ève future*, 1878) francuskog pisca Augustea Villiers de l'Isle-Adama, u kojemu Thomas A. Edison, fiktionalni “dvojnjak” povijesnog Edisona, stvara ženskog androida koji bi, prema njegovoj utopijskoj zamisli, morao zamijeniti biblijsku Evu.⁵⁴ Edison je u romanu hiperbolično okarakteriziran u demijurškoj ulozi znanstvenika-umjetnika i dobar dio romana sastoji se od monologa⁵⁵

⁵¹ Posljednja novela pripovijeda o primjeni eksperimentalne metode u psihologiji: protagonist znanstvenik proučava utjecaj fizičke sličnosti na moral i psihologiju ličnosti. Polemička poanta novele odnosi se na zanemarivanje morala i osjećaja živih ljudi za ljubav istraživanja, kako proizlazi iz znanstvenikova zadovoljstva uspješno zaključenim eksperimentom provedenim nad slučajno pronađenom dvojnicom svoje supruge. On stvara uvjete identične onima u kojima se njegova supruga u prošlosti zbog nesretne ljubavi gotovo otrovala, a sve zato da vidi hoće li dvojica reagirati na isti način kao i supruga, to jest, pokušajem samoubojstva. U noveli se koketira i s temom dvojništva, no Capuanino je motrište i tu zadano prvenstveno zanimanjem za znanost, za njezine mogućnosti, ograničenja i moralne implikacije.

⁵² Takvo tumačenje sam Capuana nudi u noveli *Nevidljiv* (*L'invisible*) u zbirci *Slast stvaranja*, kao i u neknjiževnim esejima na temu spiritizma i okultnih znanosti (Usp. Capuana 1896: 3).

⁵³ Najvjerojatnije je riječ o Raja jogi, kraljevskoj disciplini unutar joge, no geneza i razvoj termina nisu posve jasni. Capuana je u eseu *Mondo occulto* predstavljao kao onaj aspekt indijske okultne znanosti koji je usmjeren na razvoj viših mentalnih sposobnosti, za razliku od fizičkih vježbi (usp. isto: 56–57).

⁵⁴ Tim se terminom u romanu naziva mehaničko stvorenje koje je znanstvenik Thomas A. Edison zamislio i konstruirao kao savršenu kopiju ljudskoga tijela. Da bi odvratio mladoga lorda Ewalda od samoubojstva zbog nesretnih ljubavnih okolnosti (ljubav prema predivnoj, ali ispraznoj i frivolnoj Aliciji Clary), Edison mu nudi da sudjeluje u jednom od njegovih nevjerojatnih eksperimenata: ženskom androidu kojemu nadijeva ime Hadaly Edison želi podariti Alicijino obličje, spajajući tako tjelesno i estetsko savršenstvo s karakternim (androidov je karakter, naime, moguće modelirati jer njegov tvorac raspolaže apsolutnim znanjem i moćima). Ono što znanstvenik, međutim, ne zna, jest da se u savršeno mehaničko tijelo naselio duh ezoterične dvojnice koju je sam Edison magnetizmom “probudio” u tijelu kateleptične supruge gospodina Andersona, zbog čije je propasti izazvane seksualnom aferom s nedostojnom plesačicom Edison i došao na ideju da stvori savršenu družicu koja bi zamijenila poguban ženski rod (usp. Villiers de l'Isle-Adam 1964).

⁵⁵ O Edisonovim znanstveno-tehnološkim digresijama (minilekcijama po uzoru na Verneove romane) uklopljenim u prividno dijalošku strukturu poglavlja, kao i o medicinsko-inženjersko-erotskoj sekciji ženskoga tijela u Villiers De l'Isle-Adamovu romanu, usp. članak *The Anatomical Gaze in Tomorrow's Eve*, Fren 2009.

u kojima do najsitnijih pojedinosti, u scijentističko-stvaralačkom žaru, opisuje anatomiju mehaničke žene. No dok Villiersova “buduća Eva”, kojoj je mimo tvorčeva futurističkog nauma ezoterijski udahnuta duša nepokretne žene, završava na dnu mora, bez prilike da zaživi kao idealna družica i ostvari Edisonov projekt ginocida,⁵⁶ savršenu Evu (kako je naziva i Capuana) njezin tvorac u svom okultnom laboratoriju podvrgava dematerijalizaciji, uništavajući je istom metodom kojom je i stvorena. Prožimanje pozitivističkog i okultnog (i pripadajućih im diskurzivnih izbora), zatim naglašena mizogina perspektiva u izboru i karakterizaciji likova te moralne implikacije futurističkih znanstvenih projekcija prisutni su u oba teksta, unatoč predvidljivim razlikama između digresivne romaneskne naracije i kratkog, dijaloški ispri-povijedanog i u dijalog umetnutog, dijegetskog umetka u Capuaninoj noveli. Od scijentističke euforije francuskog romana (nadahnutog popularnošću anatomije, psihijatrijskih metoda u liječenju “ženskih” bolesti, jednako kao i mehaničkih lutaka, marioneta i voštanih dvojnika⁵⁷) Maggiolijeva se pričica u Capuaninoj noveli bitno razlikuje po ironijskom odmaku, koji je primjeren okvirnoj situaciji i usredotočenosti na interakciju između različitih epistemoloških pozicija. Jedna od njih je i ona folklorna, trajno prisutna u Capuaninim pozitivističko-okultnim epizodama:

Prije no što me uveo u laboratorij – ne znam kako da drukčije nazovem prostoriju u kojoj je izvodio eksperiment – Enrico mi je poželio objasniti zašto je izabrao baš Napulj, a ne neko drugo mjesto, za svoj pokušaj. I elementali su podložni utjecaju klime i okruženja pa je on kao južnjak sebi htio stvoriti južnjakinju, imajući možda na umu poslovicu koja glasi: ženu i vola iz najbližeg dola. (*Stvaranje*, Capuana 1974a: 288)

U preostale dvije novele iz *Dekamerončića*, *Predosjećaju* i *Glazbenikovu snu*, ponavlja se pripovjedna artikulacija koja će se, osim u dva slučaja – u noveli *Pridjev*, koja polemički i parodijski dovodi do krajnosti dannunziovski esteticizam te noveli *Sretan čovjek*, koja tematizira paradoks čovjeka koji se osjeća sretnim premda mu ništa na svijetu ne polazi za rukom, i to zato što je otkrio “zakon kompenzacije” prema kojemu valja biti nesretan da bi se dosegao životni vrhunac – ponavljati u svim ostalim novelama. Prisutna je i u kasnijoj zbirci *Slast stvaranja* (1911)⁵⁸ u kojoj se dijelu novela preuzetih iz *Dekamerončića* (uz donekle izmijenjeni predgovor) pridružuje desetak novih, uključujući već spomenutu *Prizivateljicu*⁵⁹ iz

zbirke *Idealni zločin* (1902). Ta se artikulacija⁶⁰ sastoji od sljedećih elemenata: početni komentar s tezom, zatim priča koja potvrđuje početnu tezu te zaključno ponavljanje teze (nije prisutno u svim novelama). Početni komentar s tezom povjeren je liku koji će ubrzo preuzeti ulogu intradijegetskog i najčešće alodijegetskog pripovjedača (svjedok događaja), doktoru Maggioliju, koji objedinjuje sve priče u zbirci. Komentar je uokviren situacijom salonskoga razgovora, pa nerijetko prve rečenice u priči simuliraju nastavak razgovora, nadovezujući se na izostavljene, ali pretpostavljene replike. U ekonomiji priče okvir zauzima popriličan prostor⁶¹ (u nekim novelama čak 30–40%), a doktor Maggioli u uvodnom komentaru najavljuje temu, najčešće iz znanstvenog ili parapsihološkog područja, u odnosu na koju se priča što slijedi služi kao primjer. Tako, recimo, novela *Predosjećaj* polazi od Maggiolijeve definicije psihologije kao znanosti koja još nije egzaktna jer ne raspolaže mogućnošću eksperimentalne metode: ona proučava određene pojave i događaje, ali ih ne može reproducirati po vlastitoj volji. Drugi njezin nedostatak je što, suočena s pojavama koje ne može objasniti, za njih tvrdi da su nemoguće ili ih ignorira, no same pojave neće zato nestati. Za takvim uvodom slijedi priča (“još jedna od doktorovih pričica”) u kojoj se pak, uz dodatno umnažanje dijegetskih razina, prenosi drugi salonski razgovor (dakle, razgovor u razgovoru) u kojemu je Maggioli također sudjelovao, ako je za vjerovati njegovoj priči. Tijekom tog razgovora neki od Maggiolijevih prijatelja ustvrdio je, naime, da je točno predvidio, odnosno predosjetio trenutak svoje smrti.⁶² dan, godinu, sat i minutu. Skeptičan, Maggioli se kladi s prijateljem i gubi okladu: smrt uistinu protagonista sustiže u predviđenom trenutku. Capuana toj potvrdi paranormalne pojave ne pridružuje naknadni komentar, no ispričani događaji, a i sam izostanak komentara, zorno ilustriraju jasno izložene početne teze.

⁶⁰ Riječ je o strukturi kojom su se autori fantastičnih pripovijetki često služili, osobito Hoffmann u *Napuštenoj kući*, *Major-domu* i *Magnetizeru*, te Maupassant u *Ruci* i pripovijestima *Strah I* i *Strah II*, a Capuane priče s njima dijele i okviru razgovornu situaciju.

⁶¹ O opsegu i ulozi okvira u zbirci *Slast stvaranja* usp. Failli 1985.

⁶² Osim što je motiv predviđanja Capuana tematizirao i u više nefantastičnih novela, jednom je i sam, kako stoji u bilješci Ghidettijeva izdanja *Racconti*, ali i u predgovoru zbirke eseja o spiritizmu i izabranih novela na tu temu pod naslovom *Onostranost (L'aldilà)*, usp. Nicolosi 1988), prijateljima poštom poslao fotografski autoportret u mrtvačkoj pozi, kojemu je na poledini napisao “Proročanski portret” te naveo datum “posljednjeg četvrtka u svibnju 1903.” Predosjećaj ga je, za razliku od njegova protagonista, prevario (preminuo je 1915), a fotografija “budućeg mrtvaca” neke je zabavila (D’Annunzio), a druge zabrinula (Verga) (vidi Ghidetti, 1974a: 272).

⁵⁶ O vezi histerije, katalepse, hipnoze i ideje o ginocidu u psihologiji i psihijatriji 19. stoljeća usp. Forrest 1996.

⁵⁷ Vidi Forrest 1996, Fren 2009.

⁵⁸ *La volontà di creare*, Milano, Fratelli Treves, 1911.

⁵⁹ Objavljena je, međutim, pod novim naslovom *Čarobnica (La maga)* (usp. bilješke u izdanju Luigi Capuana, *Racconti*, knjiga treća, Capuana 1974b: 320).

Osim što posve odgovaraju spomenutoj shemi (uvodna teza, pripovjedni primjer, zaključak) tri novele iz kasnije zbirke *Slast stvaranja: Nevidljivi (L'invisibile)*, *Poprsje (Il busto)* i *Otkupljenje remek-djela (La redenzione dei capolavori)* objedinjuju izraziti intertekstualni elementi, pri čemu se posljednje dvije, izrijeком ili posredno, pozivaju na iste literarne predloške. Pripovijest *Nevidljivi* započinje metažanrovskim razmatranjima vlasnice salona, barunice Lanari, o fantastičnoj književnosti koja nju neusporedivo više zabavlja od uobičajenih priča (premda ne rabi taj termin, jasno je da misli na realistične priče) koje nalikuju "salonskim tračevima":

Novele, romani koji nam prikazuju svakodnevicu i ponavljaju uobičajene priče kojima smo često i sami svjedočili, a možda u njima i sudjelovali, ili im barem do te mjere sličje da nam se čini da je jedina uloga novelista i romanopisca bila da ih lijepo ispričaje, dakle, uobičajene novele i uobičajeni romani ostavljaju na mene dojam trača koji je iz salona prenesen na stranice knjige. Za razliku od njih, u čudesnim pričama koje nam dopuštaju da polako i neprimjetno zalazimo u predjele nemogućeg i apsurdnog, da sanjamo otvorenih očiju, i koje nam pružaju privid da nemoguće i apsurd jesu ili su iznimno i u tajanstvenim okolnostima bili stvarnost, ne uživam samo zato što me nježnom silom odvlače u svijet različit od našeg, nego i zato što u meni bude veliko divljenje za autorovu maštu. (Capuana 1974b: 295–296)

Taj je metažanrovski uvod, začudo povjeren ženskom "statistu" (doduše, iznimna društvena ugleda), pokazatelj ne samo već spomenuta Capuaninog poetičkog zaokreta u kasnijim godinama, nego i rastuće sklonosti metanarativnoj digresivnosti i tematiziranju samog čina književne naracije, odnosno narativnih mehanizama. Barunica Lanari poziva se na Wellsova *Nevidljivog čovjeka* kao na primjer koji odgovara opisanom uzoru, na što doktor Maggioli uzvraća vlastitim primjerom koji po njegovu mišljenju nadilazi Wellsov "razočaravajući roman":

– *The Invisible Man!* – prekinuo ju je doktor. – Pročitao sam ga i ja koji obično ne čitam romane, i bio prilično razočaran. Očekivao sam da ću u njemu pronaći nešto posve drugo. Nevidljivi čovjek nije izmišljotina, on je stvarnost, i ja sam očekivao da će nam taj autor ispričati istinitu priču...

– Eto, sad vi počinjete mistificirati! – uzviknu odvjetnik Veraldi. – Kladim se da već imate spremnu neku od vaših priča...

– Samo ih vi zovite pričicama, neću se uvrijediti – odgovori Maggioli. – Priznajem da mogu tako zvučati jer nisu obične. No znajte da svaki put kad u ovom salonu ispričam neku od tih, kako ih vi zovete, priča, ja pripovijedam o događajima koje sam osobno vidio i u čiju se vjerodostojnost mogu čak i zakleti. Nikada prije nije bilo tako očito, kao u slučaju *Nevidljiva čovjeka*, da ni najluđa mašta nije dorasla čudesnoj moći prirode. (Capuana 1974b: 296)

Maggioli nastavlja iznoseći svoje uvjerenje o tajnim i nepoznatim moćima koje čovjeka okružuju ili se kriju u njemu i koje "uvelike nadmašuju sve ono najčudnije, najnevjerojatnije što mogu izmisliti novelist, romanopisac ili pjesnik nadahnuti najluđim maštarijama" (isto). Da bi potvrdio istinitost čudesnih priča iz baruničina uvoda, Maggioli pripovijeda o osobnom iskustvu prema kojemu su izvornost i iznimnost Wellsova fikcionalnog nauma ništavni: "Tko zna što je mislio da piše autor *Nevidljivog čovjeka!* Nešto zapanjujuće, nečuveno... Neka je tako, no ja vam jamčim, barunice, da on jako zaostaje za stvarnošću. Nevidljiva čovjeka ja sam... kako da to kažem?... ja sam uistinu vidio" (isto: 297). Maggioli time zapravo proturječi poetičkom programu što ga je barunica sažela u hvalospjevu fantastičnoj prozi i posredno, inzistirajući na zbiljnosti ispričijedanog, istište kombinaciju "mimetičkog" pristupa⁶³ i poetičke nemogućeg i nadnaravnog. Njegov odnos zrcali Capuanine stavove u globalnoj raspravi o primjeni egzaktnih znanstvenih metoda na paraznanstvena iskustva: imaginacijska snaga potrebna je za način, ne i za predmet literarnoga prikazivanja spomenutih iskustava. Predmet je, naime, smatra autor, moguće dosegnuti "objektivnim" promatranjem.⁶⁴

Novelu *Nevidljivi* možemo, osim s citiranim predloškom, s kojim dijalogizira i dijelom polemizira, usporediti i s dokumentarističkim zapisom objavljenim u eseju *Okultni svijet (Mondo occulto)*, 1896) u kojemu Capuana opisuje gotovo identičan slučaj, ali

⁶³ O fantastičnoj pripovijesti kao tipu pripovijedanja koje se paralelno odvija na dvjema razinama, zadovoljavajući naizgled proturječne potrebe fantastičnog teksta za nevjerovatnim i za vjerovatnim, piše Neuro Bonifazi u knjizi *Teorija fantastike i talijanska fantastična pripovijest: Tarchetti – Pirandello – Buzzati*. Fantastična pripovijest ima potrebu na jednoj razini uvjeriti svojeg čitatelja u vjerovatnost i mogućnost ispričanog, a na drugoj u njegovu nevjerovatnost i neobičnost, odnosno, u krajnjem ishodu, uvjeriti ga u vjerovatnost nemogućeg (usp. Bonifazi 1982).

⁶⁴ Do suprotnog zaključka dolaze Pappalardo i Brunetti 1981, ne obrativši pozornost na Maggiolijev odgovor baruničinu hvalospjevu fantastičnim i čudesnim pričama i kritici "uobičajene" realističke naracije. Oni u toj apologiji nemimetičkoga pripovjednog modusa prepoznaju tendenciju književnosti da napusti sigurne, ali jednolične prostore *izvjesnog*, kako bi se uz pomoć imaginacijske sposobnosti zaputila u nepregledne prostore *istinitog*. Tako bi umjetnost iznova otkrivala izgubljenu draž čudnog, neočekivanog i fantastičnog. No Maggiolijev odgovor (tim više što ga iskazuje predstavnik znanstvene episteme) govori više o Capuaninu odnosu prema prirodi neobjašnjivih pojava koje on radije poima kao "zasad neobjašnjene" nego o povlašćivanju umjetničke spoznaje na štetu znanstvene. On čitatelja poziva da povjeruje u autentičnost Maggiolijevih "priča", odnosno da podijeli njegov "zdravi skepticizam", nesputan apriornim očitovanjem vlastitih predrasuda. Neki drugi postupci o kojima će biti riječi u nastavku, uočljivi na razini globalne strukture zbirke, opravdavaju opći zaključak dvojice kritičara koji smatraju da Capuanino pisanje fantastičnih priča proizlazi iz svijesti o krizi poimanja književnosti kao spoznaje, točnije, da je riječ o pomaku te spoznaje u sferu imaginarnog koja jedina može dosegnuti inače nedostupan totalitet (vidi Pappalardo i Brunetti 1981).

ovoga puta bez upitnika u naslovu,⁶⁵ promičući parapsihološke pojave i zagovarajući njihovu autentičnost. Shema kojom se koristi u tom nefikcionalnom tekstu ista je kao u zbirkama *Dekamerončić* i *Slast stvaranja*. U okvirnoj situaciji prijateljskoga druženja uz razgovor na temu “kućnih duhova” jedan od prisutnih, k tome teolog, počinje pripovijedati o nevjerojatnom slučaju čovjeka koji mu je dokazao svoju nevidljivost. U noveli *Nevidljivi*, skepticizam doktora Maggioli, motiviran znanstvenim, a ne teološkim argumentima, na još težoj je kušnji. Maggioli, naime, pripovijeda o čovjeku koji mu se jednoga dana došao požaliti da se osjeća sve lakšim, na granici lebdenja, tvrdeći pritom da može postati nevidljiv (i to posve: bez šešira i bez odjeće, u čemu je nadišao Wellsova nevidljivog čovjeka). Nevidljivi čovjek deklarira se kao sljedbenik teozofske škole gospođe Blavatsky (“paraznanstvenog” autoriteta na koji se Capuana poziva u više novela i u *Okultnom svijetu*). Maggioli pokušava dokazati da govori istinu tako što nevidljiv pomiče stvari po sobi i piše, no budući da Maggioli tu pojavu tumači kao sposobnost upravljanja predmetima na daljinu, nevidljivi mu nudi dodatan i nepobitan dokaz: dematerijalizira se pred njegovim očima.

Na djelu je transsemiotički autocitat: Capuana konstruira priču na temelju zgoda već opisanih u nefikcionalnom tekstu (štoviše, autor mu pripisuje dokumentarističku vrijednost). Na taj se način intratekstualno provodi igra ovjerovljivanja, a zrcaljenjem priče između citirana Wellsovog predloška (makar i uz kritički odmak od njega) i skrivenog autocitata implicitno se tematizira odnos između zbilje i književnosti, koji će se poslije, na okvirnoj dijegetskoj razini, dodatno potvrditi kao druga važna tema zbirke. Capuana dijalogizira s Wellsovim *Nevidljivim čovjekom* tako što vjerodostojnost paranormalnog iskustva vlastita pripovjedača gradi na osporavanju pouzdanosti i vjerodostojnosti Wellsove “fikcije”. Za tu svoju, kao i za sve druge priče, Maggioli tvrdi da su vjerodostojne, nastale na temelju sjećanja i osobnog iskustva. U prilog tome govori, premda se autor na nj izrijeком ne poziva, srodno neknjiževno svjedočanstvo, koje

možda predstavlja zametak novele *Nevidljivi*. No autentifikacijska se situacija komplicira na okvirnoj razini zbirke, s autoironijskim odmakom od angažiranih “apostolskih” (kako Capuana naziva spiritističke sljedbenike) svjedočanstava. Naime, u zaključnoj će noveli taj intradijegetski pripovjedač s apsolutnim znanstvenim i društvenim autoritetom pred svojom salonskom publikom priznati da je svaki od njegovih “autentičnih” dokumenata i ispričanih slučajeva zapravo tek improvizirana maštarija, ostvarujući time žanrovsku relativizaciju i posredno dovodeći u pitanje mimetički pristup stvaranju i tumačenju književnih tekstova.

U noveli *Otkupljenje remek-djela* Capuanino intertekstualno oslanjanje na Wildeov *Portret Doriana Graya*, kao i na Poeovu novelu *Ovalni portret* ne provodi se eksplicitno, unatoč izrazitim analogijama. Početna “znanstvena” postavka odnosi se na sličnosti između ljudske i božanske stvaralačke energije: umjetnička remek-djela s ljudskim likovima zapravo predstavljaju nedovršene, ali rafinirane organizme u fazi inkubacije, u očekivanju daha koji bi probudio njihov latentni život.⁶⁶ Maggioli nadalje predviđa da će u budućnosti remek-djela likovne umjetnosti šetati svijetom živa i besmrtna, čak i donositi na svijet svoje potomke, umjesto da čame zatvorena u muzejima; on dakle predviđa “otkupljenje” remek-djela analogno Kristovu otkupljenju. Narativni egzemplum u nastavku pripovijeda o Maggiolijevu prijatelju, profesoru fiziologije, koji je svoja uvjerenja o mogućem otkupljenju učvrstio uspješno oživjevši lik žene sa slike mletačkog umjetnika Sebastiana del Piomba (s prijelaza iz petnaestog u šesnaesto stoljeće) koju je ukradio iz muzeja, uvjeren da može oživjeti samo ono remek-djelo koje na njega ostavi dubok dojam. Maggioli, kao i obično, osobno svjedoči neobjašnjivu događaju, premda ga skeptički preispituje i svodi na percepcijsku zabluđu. Istodobno, odsutnost komentara u zaključku u kojemu iznosi da je nakon profesorove smrti na spomenutoj slici s užasom opazio kako se “koža na onom zanosnom ženskom licu pretvorila u ispuhani mjehur, naboravši se i posve slijepivši onako sasušena na platnu” (Capuana 1974b: 266) sredstvo je ovjerovljivanja natprirodnog. Slučajna fiziologova smrt prekida započeti eksperiment, a potvrdu početne tvrdnje na okvirnoj dijegetskoj razini nudi hipodijegetski pripovjedač Maggioli koji je osobno svjedočio preobrazbi ženskog lika na slikarskome platnu. Od tragičnosti Poeova i Wildeova svršetka Capuanina se novela razlikuje po “ležernijem” tonu i “normalizirajućem” učinku koji se postiže naglašenom diskurzivnošću te neprestanim isticanjem iskaznoga konteksta koji oscilira između gnoseološke i eskapističke funkcije na okvirnoj dijegetskoj razini, čime unaprijed

⁶⁵ *Okultni svijet* podulji je esej u kojemu ne dominira “skeptizam” ili sumnja u spiritističke pojave, koju talijanski kritičari često pripisuju Capuani. Sam Capuana naznačuje u uvodnom obraćanju čitatelju da je od vremena objavljivanja njegova eseja o spiritizmu koji je upitnikom u naslovu otkrivao autorovu rezerviranost, zahvaljujući nizu znanstvenih potvrda spiritizam poprimio znanstvene atribute. Osim što utvrđuje aktualni položaj paraznanstvenih pojava i disciplina u društvu, pokušavajući ih prikazati kao nedovoljno poznate i još neproučene fenomene prirodne zbilje nalik kemijskim, fizičkim, biološkim, patološkim aspektima koje valja podvrgnuti znanstvenom istraživanju, te navodi niz primjera iz znanstvene literature, Capuana prilaže i Lombrosove tekst *Spiritistička iskustva*, nastao na temelju osobnih svjedočanstva i prisustvovanja spiritističkim seansama, i to, čini se, na izravni poticaj Capuaninih eseja. Prilaže i tekst izvještaja što ga je sastavilo mješovito povjerenstvo glasovitih znanstvenika (među kojima i Richeta), koji su trgom Lombrosovih svjedočanstava pokušali eksperimentalno potvrditi, odnosno osporiti spomenuta iskustva.

⁶⁶ Ponavlja se demijurško-ezoterijska predodžba iz eseja *Za umjetnost* o energiji koja čeka ili traži umjetnika sposobnog udahnuti joj život.

ukida mogućnost čitateljeva suživljavanja s reakcijama likova. Tim više što u razgovornom okviru dominira (određujući mu dinamiku i modalitete) pripovjedač Maggioli, u trostrukoj ulozi svjedoka, protagonista i pripovjedača. Česti postupci ovjerovljivanja u fantastičnoj pripovijesti (usp. Lugnani 1983 i Scarrano 1983), koji služe tome da se nevjerovatni događaji ispriopovijedaju na vjerovjatan način (usp. Bonifazi 1982), odnosno da se ispriča nerješivo supostojanje dvaju nepomirljivih poredaka⁶⁷ ovdje su u potpunosti podređeni namjeri da se pripovjednim egzemplima poprate znanstvene ili paraznastvene spekulacije koje autor, prilagodivši Boccacciov model uokvirene usmene pripovjedne improvizacije oblicima društvene komunikacije početkom 20. stoljeća i vlastitom argumentacijskom impulsu, pripisuje svojoj publici, ujedno je zabavljajući. I za novelu *Otkupljenje remek-djela*, osim implicitna intertekstualnog dijaloga s Poeovim i Wildeovim pripovjednim predlošcima, moguće je identificirati autorov transsemiotički intratekst u knjižici *Spiritizam?*, u kojoj Capuana pripovijeda o osobnom iskustvu somnambuličke vizije proživljene nakon susreta s Van Dijkovim *Portretom nepoznate*. I tu je, kao i u fiziologovu slučaju iz novele, riječ o pripovjednom egzemplumu u službi potvrde izloženih postavki o “životnosti” umjetničkih djela. No u dokumentarnom izvješću o kontaktu s oživjelim portretom i bizarnom ljubavnom vezom koja se uspostavlja između lika portretirane žene i autora (Capuane) naglasak je na tematizaciji veze između umjetničkoga stvaranja i vizionarskih iskustava i spiritizma. Oni koji pak nisu skloni Capuani pripisati anticipatorsku poziciju u odnosu na modernistički eksperimentalizam, prepoznat će pak u novelama o oživljenim umjetničkim djelima pokušaj rehabilitacije umjetnosti u odnosu na znanost koja nije uspješno ostvarila zadatak istraživanja zbilje: otkrivačka snaga umjetnosti i božansko podrijetlo umjetničkog stvaralaštva uklapaju se tako u globalnu tendenciju povlašćivanja spoznajne funkcije umjetničkog čina u estetičizirajućoj perspektivi *fin-de-sièclea*.⁶⁸

Iste intertekstualne reference (Poe i Wilde) i jednak odnos prema njima zatječemo u noveli *Poprsje*,

u kojoj, naime, Maggioli pripovijeda kako je njegov prijatelj kipar, u želji da što vjernije iskleše Maggiolijevo poprsje, došao na ideju da u lubanju koju je izrađivao umetne okamenjen mozak nepoznata mrtvaca, ne bi li obujam lubanje bio što vjerniji. Na doktora Maggiolija ta činjenica djeluje razorno: čini mu se da gubi vlastiti identitet te u nastupu panike uništava prijateljevo djelo koje mu je iz dana u dan bivalo sve sličnijim. Sličnost s Poeovim *Ovalnim portretom* izričkom se spominje: “Jednog sam mu dana rekao u šali: – Nadam se da me neće snaći isto što i ljubovcu onoga slikara o kojemu pripovijeda Poeova novela. Neću valjda umrijeti tako što će se sav moj život pretočiti u dovršeni portret.” (Capuana 1974: 277). Umjesto tragičnog svršetka i nadnaravnog oživljenja neživog ili pak ostvarene metafore o “životnosti” umjetničkoga portreta, Capuanin epilog slika je razorna psihološkog učinka sugestije na iskusnog čitatelja fantastične proze: inače uravnotežen i razborit, doktor Maggioli (lik) nogama gazi oblikovanu lubanju, istiskujući iz nje umetnut “mozak s očnim dupljama, zubnom protezom i trokutastim nosnicama koje bijahu zamrljane glinom poput sagnjila mesa što se slijepilo u raspadanju”, da bi je na koncu vrškom cipela odgurnuo u kut. Groteskni prizor obračuna s glinenim dvojnikom, s kopijom vlastite glave na nedovršenom poprsju Maggioli zaključuje šaljivom primjedbom o tome kako prijatelj kipar, pogođen događajem, nije uspio dovršiti ni glavu kentaura što je bijaše započeo prije epizode s poprsjem, pa je tako “talijansko moderno kiparstvo ostalo, mojom krivnjom, prikraćeno za jedno remek-djelo” (isto: 280).

U “glazbenoj” noveli *Glazbenikov san* iz zbirke *Dekamerončić* koja se pridružuje skupini talijanskih “glazbeno-fantastičnih” novela nastalih po uzoru na Hoffmannove,⁶⁹ znanstvena tema koju Maggioli ovoga puta bira u salonskom razgovoru je san: omiljeni predmet intelektualnih, znanstvenih i pseudoznanstvenih rasprava koncem devetnaestog stoljeća. Ponovno se trudeći osporiti uvriježena shvaćanja, doktor izriče nekoliko svojih stavova o snu. Jedan je od njih zbiljnost sna:

⁶⁷ Tako fantastičnu prozu definira Rosalba Campra (usp. Campra 2000 i 2017).

⁶⁸ Pojavu proučavanja nepoznate i neobjašnjive energije Cavalli Pasini postavlja u kontekst povlaštene uloge umjetnosti, jer bi postojanje te energije značilo potvrdu religiozne transcendencije, a za znanstvenika značilo svijest o ograničenosti njegovih mogućnosti i dosega. Umjetnost bi na taj način dobila na važnosti kao prostor u kojemu se postavlja pitanje odnosa između misli i materije, interpretacije egzistencijalnih činjenica (usp. Cavalli Pasini 1982: 195). Pappalardo i Brunetti pak smatraju da “u brodolomu spoznaje koju je književnost ranije predstavljala, te tradicionalnog etičko-građanskog poslanja što ga je književnost imala ostvariti, pisac uspostavlja i posvećuje fikciju i fikcionalnost kao mjesto stvarniosti od zbilje. [...] U nemogućnosti da i dalje bude sredstvo spoznaje, književnost traži u imaginarnom i u literarnim sjećanjima utješnu naknadu za vlastitu aktualnu beskorisnost” (Pappalardo i Brunetti 1981: 167).

⁶⁹ Osim Tarchettijeve pripovijetke *Riccardo Waitzen*, valja spomenuti i Gualdovu *Weberovu pjesmu* te Ghislanzonijevu *Violinu s ljudskim žicama*. Capuanina novela *Glazbenikov san* s Tarchettijevom pripovijetkom dijeli srodnu situaciju efektne svadbene završnice u kojoj protagonist umire za klavir. Naime, doktor Maggioli pripovijeda o mladom Bečaninu koji se bavi isključivo sakralnom glazbom i nezadovoljan je svojom glazbenom prosječnošću, za koju krivi sreću u ljubavi. Jedne noći doktora Maggiolija probude zvuci čudesne i neopisive glazbe s glazbenikova klavira. On se zaputi u njegovu sobu i tamo shvati da je ovaj u snu čuo savršenu glazbu koja bi ga učinila genijem, samo kad bi je se mogao sjetiti na javi. Mladić se prisjeća prvoga djela kompozicije, ali ne i drugog, baš kao što mu je u snu i najavljeno, jer bi ga “drugi dio glazbenoga djela ubio”. U strahu od smrti, odustaje od prisjećanja, da bi na svadbenoj zabavi, nakon što je izveo pripremljeni nastup, ipak odsvirao savršenu kompoziciju u cijelosti i umro, potvrdivši predviđanje.

Prije svega, suprotno uvriježenom mišljenju, tvrdim da čovjek spavajući uvijek sanja, čak i onda kad se uopće ne može prisjetiti da je sanjao. San se samo u jednom razlikuje od zbilje: on je druga zbilja. Ljepša, slobodnija i stvarnija, rekao bih, unatoč tom vašem samilosnom smiješku, odvjetniče.” (Capuana 1974b: 297)

Drugi se tiče smrti kao produžena ili ostvarena sna, prema kojemu se naša stvarnost doima prolaznom i manje zbiljskom:

I kada kroz stotinu godina, ako vam tako odgovara, umrete u ovoj stvarnosti, u ovom obličju, možda ćete se ondje trgnuti baš kao iz sna i reći: “Kako čudno! Učinilo mi se da sam umro! Kako li se samo neki snovi mogu činiti stvarima!” Previše se pouzdajete u svoja čula; vjerujete da vas ne varaju. No znajte da znanost još nije dokazala da je ono što vidimo i dotičemo uistinu ono što vjerujemo da vidimo i dotičemo. Tajna je u esenciji koju nazivamo duhom, a da zapravo ne znamo o čemu je riječ. On je taj koji često u snovima jasno vidi budućnost, rješava probleme koje u budnom stanju ne uspijeva razmrsiti.⁷⁰ stvara umjetnička djela koja budan ne bi mogao stvoriti.”⁷¹ (isto)

Maggiolijeva uvodna teorija o snu po bitnim je tezama usporediva s uvjerenjima Tarchettijeva ekstradijeetskog anonimnog pripovjedača u pripovijesti *Riccardo Waitzen*. No, s razradom, dužinom i prividnom heterogenošću (kod Tarchettija nailazimo na narativne egzemplume, na pripovjedne digresije te kratak pregled paraznanstvenih teorija o vezi između duha i materije) Tarchettijeva u biti monološkog prologa, Capuanini se okvirni dijalozi ili monolozi, koliko

god česti u novelama zbirke *Slast stvaranja*, ne mogu usporediti. Tarchettijev uvodni komentar, kojim dominira subjektivno pripovjedačko “ja”, nije pripisiv nekom od likova pa zbog općenitog i “teorijskog” karaktera upućuje na autorsku poziciju⁷² i tradicionalni model sveznajućeg i monološkog pripovijedanja. Capuana pak u okvir zbirke uvodi “glasnogovornika”, doktora Maggiolija, no okvirna simulacija živahne dijaloške i razgovorne forme dopušta subjektivnost prosudbi, radikalnost postavki, žestinu nagovaranja i ironijske obrate. Capuana na taj način strukturalnim sredstvima pokušava sugerirati dijalošku razmjenu među suprotstavljenim epistemološkim pozicijama, premda je na semantičkoj razini čitatelj u svakoj noveli suočen s dominantnim ideološkim motrištem⁷³ iz kojega se, snagom autoriteta i položaja što ga zahvaljujući transparentnosti aksioloških i gnoseoloških pozicija (znanost, medicina, eksperiment) upisanih u okvirne razgovore i naraciju poprima lik-pripovjedač u mikro-univerzumu zbirke, implicitnom čitatelju nude hermeneutički naputci. Capuanino promicanje aletičkih modaliteta nadnaravnog ili parapsihološkog, pojava i događaja koji se ne daju objasniti poznatim fizičkim zakonima, a čiju zbiljnost u novelama podupire autoritet pripovjedača koji se k tome služi retorikom vjerodostojnog svjedoka, u nekoliko se aspekata radikalno odmiče od romantičkog modela fantastične novele te pogotovo od Tarchettijeva angažiranog neoromantičkog patosa. Angažirano teoretiziranje na kakvo nailazimo kod Capuaninih protagonista iskazano je nerijetko s racionalističkim žarom znanstvene iluzije ili scijentističke utopije, no razgovorni kontekst, k tome još povezan s društvenom zabavom, oduzima mu programatski naboj. U odnosu na Tarchettijeva neoromantička razglabanja o neodvojivosti duha od materije, kao i na idealističko zagovaranje nadmoći duha nad materijom i stremljenje nemogućem jedinstvu, u Capuaninim fantastičnim novelama preispituju se prvenstveno modaliteti znanstvene spoznaje, s namjerom da se barem u okviru literarne fikcije razmotre mogućnosti i posljedice njezina otvaranja svijetu okultnoga, odnosno još neobjašnjenog. Capuanina proza prožeta je, kako god njezini likovi vrednovali moralni aspekt znanstvenih eksperimenata, scijentističkom perspektivom koja se ponajbolje očituje u metaznanstvenim i pseudoznanstvenim digresijama kojima novele obiluju, kao i u velikoj zastupljenosti znanstvenofantastičnih novela.⁷⁴

⁷⁰ Na ovome mjestu Capuana kao da aludira na vlastitu novelu *Slučaj mjesečarenja*, a navodeći stvaranje umjetničkih djela priziva i “dokumentarni” primjer iz eseja *Okultni svijet*, gdje navodi novinski članak iz 1865. o maestru Bachu, prauuku Johanna Sebastiana, koji je u snu postao medijem automatskoga pisanja. Njemu se u snu, naime, objavio prethodni vlasnik pisaljke kojom se služio i zapjevao mu, odnosno odsvirao glazbu koju je nekoć skladao za Henrika III. U ovom nefikcionalnom svjedočanstvu na koje Capuana posredno upućuje, javlja se motiv stvaranja u nesvjesnom stanju, odnosno spiritističke objave umjetničkih djela. “Fantastičari” često taj motiv kombiniraju s motivom predmeta koji potvrđuju da je došlo do posredovanja između svijeta zbilje i svijeta duha (ovdje su to pisaljka i papir ispisan notama). O predmetima koji imaju funkciju ovjereoljivanja nevjerovatnog vidi Lugnani 1983.

⁷¹ Suvremeni će čitatelj Capuaninih novela neizbježno pomisliti na Borgesovu parabolu o snu, odnosno o svijetu kao oniričkoj misli, proizvodu ljudskih snova. Monica Farnetti ističe analogiju između Capuaninih ideja o snu kao zbilji stvarnijoj od stvarnosti i Borgesova članka o Coleridgeovu priznanju o tome kako je poemu *Kubla Khan* stvorio u snu. Pomalo zapostavivši Coleridgea (no zapravo bismo u potrazi za izvorima mogli otići dalje u povijest književnosti, barem do Calderónova *Život je san*) Farnetti ističe Capuaninu anticipaciju (lišenu Borgesovih dalekosežnih metafizičkih implikacija) moderne teme (usp. Farnetti 1988: 46–47). Osim Coleridgea, u vezi sa snom mogli bismo se prisjetiti i drugih primjera: neke od njih Henri F. Ellenberger navodi u poglavlju o kulturnim utjecajima prve dinamičke psihijatrije. Stevenson je, primjerice, tvrdio da je na ideju o priči iz romana *Neobičan slučaj Dr. Jekylla i gospodina Hyde*a došao u snu (usp. Ellenberger 1999: 196).

⁷² Tim više što se, kako za književne usporedbe, tako i za raspravu o spiritizmu i magnetizmu poziva na povijesne autoritete i suvremenike.

⁷³ Osobito to vrijedi za prvu znanstvenofantastičnu novelu, *Doktor Cymbalus*, u kojoj je motivacijsko objašnjenje ograničeno na moralistički diskurs u potpunosti povjeren naslovnom liku koji se isprva apološki odnosi prema scijentističkom mitu da bi ga zatim, po raspletu fabule, eksplicitno osporio.

⁷⁴ Podjednak broj novela u *Dekamerončiću* kao i u kasnijoj zbirci *Slast stvaranja* pripada, naime, znanstvenofantastičnom žanru. Capuanu, štoviše, možemo smatrati talijanskim začetnikom

U Capuaninim fantastičnim novelama nailazi-mo na karakteristične semantičke figure tog žanra, no kanonski motivi fantastične proze (vampirizam, oživljena umjetnička djela, zaposjednuta kuća, fatalna žena obdarena nadnaravnim moćima i dr.) obrađuju se na bitno drukčiji način u odnosu na žanrovski model romantičke fantastične pripovijesti: sciјentistička je perspektiva egzemplarnom funkcionalizacijom dije-geze urodila znakovitim promjenama. U odnosu na početnu tezu iz razgovornog okvira ispri-povijedani se događaji postavljaju kao salonski egzempli s di-vulgativnom motivacijom, a alodijegetska uloga in-tradijeetskog pripovjedača Maggiolija sastoji se uglavnom u tome da prenese priču nekog intra-intradijeetskog pripovjedača-lika, uz dodatak mini-malnih obavijesti. Pričama tako dominira mimetički modus, odnosno tehnika upravnoga govora, uz skoro potpuni nedostatak opisa te minimalno upućivanje na širi kontekst, a psihološka karakterizacija u potpunosti je podređena potrebama priče. Unatoč tomu što raz-govornim okvirom ambijentiranim u moderan inte-lektualni salon s početka stoljeća stvara okvirnu situaciju analognu Boccacciovu *Dekameronu*, od predložka se *Dekamerončić* udaljuje isključivošću ilustrativnog odnosa umetnute dijegeze i njezine ovisnosti o uvodnim tezama, kao i likom pripovjedača koji obnaša nekoliko uloga na različitim razinama: glavni je lik i sudionik rasprave u okvirnoj razgovornoj situaciji te pripovjedač intradijeetskih pripovijesti koje sam predlaže i u kojima mu najčešće pripada uloga svjedoka, tek u dva slučaja i protagonista. Za razliku od priča koje pripovijeda "čestita družba" Boc-cacciovih intradijeetskih pripovjedača, Maggiolijeve

science-fictiona, Ghidetti ga naziva "jedinim (i prešućenim) ekspe-rimentatorom SF-a u gotovo pola stoljeća" (Ghidetti 1984: XII). U čitavom nizu novela tematiziraju se, pogotovo u uvodnim ko-mentarima, problemi ili postavke preuzete iz aktualnih znanstvenih spoznaja (fiziologija, darvinizam, psihologija, frenologija i dr.), na temelju kojih se dijegetski razvijaju znanstvenofantastične priče o nevjerovatnim, odnosno u pripovjedačevu vrijeme nemogućim znanstvenim eksperimentima što katkad stvaraju čudovišta ili moralne nakaze osuđene na smrt: *Majmun profesora Schitza (La scimmia del professor Schitz)*, *Stvaranje (Creazione)*, *Nevjerojatan pokus (L'incredibile esperimento)*. Katkad znanstvene pustolovine završavaju pobjedom sciјentističke paradigme nad moralom: *Dva otkrića (Due scoperte)*, *In anima vili*, a katkad smrću znanstvenika-idealista: *Osvajanje zraka (La conquista dell'aria)*, *Krotitelj orlova (Il domatore di aquile)*, *Mikrobi gospodina Sferlazza (I microbi del signor Sferlazzo)*. U pojedinim znanstvenofantastičnim nove-lama naglašen je moralistički diskurs, kao, primjerice, u *Doktoru Cymbalusu*. U *Erosmetru* se pripovijeda o Maggiolijevu prijatelju koji je izmislio uređaj što mjeri količinu i kakvoću ljubavi te ga isprobava na svojim ljubavnicama, ali time ljubav za njega gubi svaku draž jer gubi tajnovitost. Poruka je eksplicitna: vjerovati u ljubav, uz moto *credo quia absurdum*. Očit je i u Capuaninim znanstvenofantastičnim novelama interes za psihopatološke slu-čajeve, koji u spoju s eksperimentalnim metodama egzaktnih zna-nosti redovito primaju distopijske konotacije.

se priči, dakle, razlikuju po izrazitoj funkcional-nosti: usredotočene na pseudoznanstvenu motivaciju, one nude onoliko i onu vrstu informacija koje su potrebne za potkrepu početnih teza. Na više mjesta pripovjedač izrijeckom odustaje od iznošenja podataka nebitnih za početnu postavku koju smatra dostatno oprimjerenom.⁷⁵ Ideološki i didaktički optimizam pseudoznanstvene salonske rasprave proteže se stoga na dijegetski "umetak", pa za razliku od uzvišena patosa Poeovih homodijegetskih pripovjedača, od Hoffmannove razmrvljene slike zbilje koja se opire racionalnom homogeniziranju, od Maupassantove angažirane "mimeze" ludila ili pak od gorljivosti s kojom Tarchettijev pripovjedač-glasnogovornik misti-fikacijski zagovara neoromantički otpor građanskoj ideologiji, Capuanina obrada kanonskih motiva fan-tastične književnosti izrazito premješta naglasak s predmeta na način, kontekst i motivaciju pripovije-danja. Uz okvir koji umnaža pripovjedne i vremenske razine te uz učestalu uporabu izravnoga govora, hipertrofija komentara što apsorpira različite narativne sekvence utječući na prikazivanje događaja u najvećoj mjeri pridonosi spomenutom učinku (usp. Ferrara 1985: 72–73). U takvoj poučnoj, pseudoznanstvenim okvirom posredovanoj fantastičnoj noveli, u kojoj je izrazito povlašten pripovjedni čin i njegova motivacija (puno izrazitije negoli, primjerice, u istovrsnim Mau-passantovim tekstovima koji također započinju razgo-vorom iz kojega se potom izdvaja intradijegetski pri-povjedač), žanrovski je sporazum, kao i potencijalan psihološki učinak što ga on podrazumijeva, doveden u pitanje. Događaji o kojima umetnuta dijegeza pripovijeda predstavljeni su kao nadnaravni, ali tek privremeno: njihova je neobjašnjivost izraz trenutne znanstvene nemoći, no mogućnost da se takvo stanje promijeni sastavni je dio sciјentističke vjere u znan-stveni napredak.

Kritičari su kao jednu od promjena u odnosu na klasičnu fantastičnu pripovijest u diskursu⁷⁶ Capua-ninich priča zabilježili "temeljitu uravnoteženost i trezvenost pripovijesti koje tek neznatno proširuju bitan proces pripovijedanja o događajima" (Farnetti

⁷⁵ Primjerice, u novelama *Nevjerojatan eksperiment* i *Ljubomorani čovjek!!!* (Un geloso!!!) iz zbirke *Slast stvaranja*.

⁷⁶ Diskurs fantastične priče s razlogom je najmanje istražen žanrovski segment. U članku koji pokušava uspostaviti teorijsku definiciju fantastične pripovijesti Rosalba Campa analizira fantastičnu prozu na semantičkoj, sintaktičkoj i diskurzivnoj razini. Pritom napominje da definicija fantastičnog diskursa nadilazi granice njezina pristupa, budući da je riječ o povijesno varijabilnom aspektu. Ipak, kao jednu od mogućnosti nudi učestalu prisutnost nekih retoričkih elemenata, kao što je u prvom redu uporaba pridjeva s izrazitom konotacijskom vrijednošću: "fantastičan", "bizaran", "strahovit", "magičan" itd. (usp. Campa 1981: 223–225). Capuanin slučaj pokazuje koliko je i taj žanrovski parametar relativan, odnosno podložan različitim kontekstualizacijama: intradijegetski pripovjedač, doktor Maggioli, kao i lik čije riječi prenosi, nerijetko se služi upravo takvim retoričkim sredstvima, no njihov se konotacijski učinak gubi zahvaljujući pseudoznanstve-nom i normalizirajućem diskursu konteksta.

1988: 32) te odsutnost napetosti i patosa. Iz takve je fantastične proze uklonjen svaki trag gotičke i romantičke natprirodne ikonografije te zamijenjen hiperboličkom kvalifikacijom egzemplarnosti predstavljenih “slučajeva”:

A što biste rekli [...] kad bih vam ispričao kako sam [...] prije trideset godina skoro poludio? (*Poprsje*)

Mislio sam da sanjam. Nikad još moj razum i moj skepticizam ne bijahu podvrgnuti tako teškoj kušnji. (*Stvaranje*)

Nikad neću zaboraviti prizor kojemu sam prisustvo-
vao prije četiri godine, osjećam kako se ježim pri samoj pomisli. (*Predosjećaj*).

Pripovjedačeve reakcije i kvalifikacije u fantastičnim pripovijestima obično usmjeravaju recepciju obraćajući se implicitnom čitatelju, no Maggioli je u svojstvu intradijegetskog pripovjedača i sam najčešće svjedok ili adresat tuđe priče. Priča o nadnaravnom događaju, dakle, do čitatelja stiže višestruko posredovana, a hermeneutičko sidrište čitatelj pronalazi u okvirnim dijelovima priče, u govoru koji uvjerava i nagovara zrcaleći vrijednosti i motrište pozitivističke paradigme. Zahvaljujući homogenizirajućem učinku na razini globalne strukture zbirke, kontekst salonske konverzacije bitno utječe, ne samo na recepciju dijegetskih dijelova, nego i na žanrovski kôd. Kritika je već istaknula da zahvaljujući salonskom i ležernom duhu koji dominira ne samo novelama nego i spiritalističkim dnevnicima i zapisima, Capuanino “onostrano” odiše “prisnom lakoćom” (Nicolosi, 1988:17). Capuana pokušava između okultnih pojava i znanstvene episteme izbrisati odnos proturječja, što se, osim u profesiji pripovjedača i očistu koje nameće, očituje u čitavom nizu parapsiholoških i pseudoznanstvenih termina i u onim novelama koje tematiziraju drevna vjerovanja (primjerice, u noveli *Vampir*). No diskurzivnost naracije, kao i slojevita struktura zbirke, dovode do toga da se znanstveni ideologem, koliko god eksplicitno tematiziran, propušta kroz snižavajući filter salonskoga ambijenta i pritom ironijski relativizira. Zahvaljujući uokvirenoj strukturi koja višestruko posreduje prikaz samih događaja, zatim ujednačenoj shemi koja se bez iznimke ponavlja u novelama dviju zbirki te izboru pripovjednih tehnika koje znatno smanjuju učinak zbiljskog i iluziju referencijalnosti, didaktička i divulgativna motivacija Maggiolijevih egzempluma kombinira se s idejom rasonode, podjednako namijenjene intradijegetskim doktorovim adresatima i Capuaninim čitateljima. Capuanine se fantastične priče po tom obilježju mogu usporediti s masovnom ili popularnom književnošću koja je velik uspon doživjela u drugoj polovici 19. stoljeća, osobito s romanima Alexandra Dumasa i njegovih suradnika, zatim Julesa Vernea, Herberta Georgea Wellsa i Arthura Conana Doylea, a u Italiji Emilia Salgarija.⁷⁷

NEPOUZDANI DOKTOR-PISAC I NJEGOVI LIKOVI

Ipak, okvir koji povezuje deset novela podijeljenih po danima epilog dobiva u jedanaestoj i posljednjoj od doktorovih priča naslovljenoj *Zaključak* (*Conclusion*). Metanarativni obrat koji se u njoj iznosi ironijski preusmjerava recepciju čitave zbirke. Kao dio okvira *Zaključak* se pomalo asimetrično nado-
vezuje na već spomenutu kratku intervenciju priređivača u uvodnoj napomeni,⁷⁸ jer je strukturiran dijelom kao doktorova metanarativna refleksija o vlastitom pripovijedanju, a dijelom kao još jedna, ovoga puta homodijegetska i metanarativna pripovijest o slučaju koji se dogodio samome Maggioliju kad je pod pritiskom prevladavajućeg verizma i naturalizma počeo pisati novelu služeći se metodom promatranja stvarnosti te je za predmet promatranja izabrao ljubavni par iz susjedstva. Maggioli, kojega je već u uvodnoj bilješki ekstradijegetski priređivač predstavio kao starčića koji je “umio, kad sve uzmemo u obzir, izmisliti na licu mjesta tolike novele, a da nikad nitko nije posumnjao da improvizira” (Capuana 1974a: 260), u početnoj metanarativnoj digresiji *Zaključka*⁷⁹ potanko opisuje svoju pripovjednu tehniku-poetiku:

Morate znati da ja nikad nisam ni časa razmišljao o temi svojih priča. One mi tako iznenada dozru u mislima da im se ja prvi začudim. Tek jedna riječ, jedna napomena... i osjetim da moram pripovijedati. A što? To ni sam ne znam u trenutku kada počinjem; no nakon uvoda koji služi tome da privuče pozornost publike, mašta se u trenu razbistri i ja vidim svoje likove, promatram njihova djela, čujem njihov glas, kao da se u meni odvija puko sjećanje, ništa više.

Često mi poticaj dođe od kakva apstraktnog pojma, moralnog načela ili neke znanstvene činjenice. Kako dolazi do toga da se preobrazu u žive osobe, i to takvom brzinom da zaboravljam njihovo podrijetlo? Ne bih znao reći, niti sam se ikada trudio doznati. Štoviše, neko sam vrijeme bio uvjeren da se takvo što događa svima i da je to posve prirodno. Mi dišemo, probavljamo, služimo se svojim čulima: mislimo li da možemo udovoljiti znatiželji i shvatiti kako se sve to zbiva? Prepustimo to znanstvenicima, neka nam bude dovoljno što možemo disati, probavljati i slobodno se služiti svojim organima. Ta eksplozija priča – baš prava eksplozija! – činila mi se, dakle, uobičajenom, i mene je zabavljalo slušati samoga sebe, podjednako kao i druge. Novela koja bi tako silazila s mojih usana, bila je potpuna novost i za mene.

– Što? Zar me želite uvjeriti da...?

– Govorim vam potpunu istinu. Sve to silno odobravanje, to silno čuđenje koje sam izazivao kod svojih slušatelja uvjerili su me da moja sposobnost improvizacije... u prozi, nije baš tako uobičajena i prirodna kako sam prije vjerovao. (isto: 321)

⁷⁸ U izdanju iz 1974. uvodna je napomena pridružena uredničkoj napomeni koja prethodi zbirci (usp. Capuana 1974a: 260).

⁷⁹ Isto.

⁷⁷ Tako zaključuju Pappalardo i Brunetti 1981.

Pouzdanost pripovjedača osporena je u Capuaninom slučaju na nov i moderan način, kao i kod njegovih suvremenika Pirandella i Bontempellija, koji nekoliko godina poslije također posežu za metaleptičkom igrom s pripovjednim razinama, tematizirajući pritom zamišljeni dijalog između pisca i likova, odnosno pisca i čitatelja, kao svojevrstne ostvarene metafore.⁸⁰ Umjesto naturalizacije natprirodnih pojava diskursom ludila ili učinkom sna, opijenosti ili privida, pripovjedač (koji je katkad prenositelj tuđe priče na intradijegetskoj razini, a katkad i alodijegetski pripovjedač-svjedok ili čak homodijegetski pripovjedač-protagonist) otkriva fikcionalnost, izmišljenost vlastitih priča, nakon što je u okvirnoj priči inzistirao na autentifikacijskoj retorici, na vjerodostojnosti neobjašnjivog, odnosno nadnaravnog događaja. Ovjerovljenost svih ispriopovijedanih priča osporava se na okvirnoj razini koja potvrđuje uvodnu napomenu ekstradijegetskog priređivača, otkrivajući Maggioli-jevu nevjerodostojnost. Vjerodostojnost i pouzdanost koje Capuana ovdje dovodi u pitanje odnose se na konkretne poetičke izbore: o tome svjedoči eksplicitna kritika (koju možemo tumačiti i kao zaokret u njegovoj poetici) naturalističke i verističke poetike u nastavku *Zaključka*. Naime, doktor Maggioli nastavlja pripovijedajući o problemima na koje je naišao kad je na tuđi nagovor poželio zapisati svoje priče, a za bizarni slučaj koji mu se pritom dogodio krivi poetiku verizma i naturalizma:

⁸⁰ U talijanskoj je kritici poznato da je upravo novelom *Zaključak* Capuana nadahnuo Pirandellov dramski tekst *Šest osoba traži autora* (usp. Storti Abate 1989: 137 i Comoy Fusaro 2009: 159). U prilog pretpostavci svjedoči činjenica da je Pirandello pohađao Capuanin literarni salon u Rimu. Također je zabilježeno da je u vezi s drugim Pirandellovim tekstom (*Odjenuti nage*) Capuanina udovica Pirandellu napisala otvoreno pismo u kojemu ga kori zbog plagiranja. Osim podudarnosti između Capuanine novele i prvog čina Pirandellova dramskog teksta dodatno je zanimljiva, osobito iz biografskog motrišta, činjenica da se oba teksta temelje na stvarnom događaju i da je taj događaj vezan upravo uz supružnike Capuana. Što se *Zaključka* i Pirandellovih *Osoba* tiče, valja imati na umu da su oba autora pisala u razdoblju u kojemu su dva freudovska modela ljudske psihe, dispisihizam i polispisihizam, snažno utjecala na poimanje književnoga stvaralaštva, kao i na tematizaciju dvojništva, odnosno podvojenih ličnosti u fantastičnoj i nefantastičnoj književnosti. Ellenberger bilježi da je književna kritika također podlegla utjecaju psiholoških spoznaja: tako je Spenle tumačio Novalisa podvajanjem ličnosti, a Valéry Swedenborga. Prva dinamička psihijatrija, navodi dalje autor, intenzivno se zanimala za umjetničko stvaranje, često se pritom pozivajući na pojmove izmjenjive svijesti, polispisihizma ili dipsihizma. Hipnotizam je prvi ponudio model ljudske psihe kao dvostrukog Ja – jednoga svjesnog, ali ograničenog, čije postojanje pojedinac jedino poznaje i drugoga nepoznatog i nesvjesnog, ali obdarenog tajnim moćima. Fenomen umjetničkog nadahnuća objašnjava se kao kontakt s drugim Ja, s psihičkim materijalom koji leži u nesvjesnom umu. Inspiracija se tako predstavlja kao druga osobnost koja se polako razvija u podzemlju uma, da bi zatim naglo izronila na površinu: odatle osjećaj da netko nepoznat upravlja piscem koji stvara i diktira mu djelo. Ellenberger spominje da je Jung tako interpretirao Nietzscheova *Zarathustru*. Drugi model nadahnuća nudi Binetova teorija polispisihizma, odnosno ljudskoga uma kao nakupine podosobnosti. Romanopisac je u stanju svim tim osobnostima dati iden-

U to je vrijeme jako bio u modi verizam ili naturalizam, kako li ga već zovu, i to puno više nego sada. Morao sam i ja postati, mislio sam tada, verist ili naturalist; i promatrati, proučavati, oslikavati pomno stvarnost. Na koji način? Nisam znao odakle započeti. (isto: 323)

On, naime, dolazi na ideju da napiše novelu o mladim susjedima i njihovoj polutajnoj ljubavnoj vezi. No da bi novela bila zanimljivija, ubacuje intrigu u kojoj mladić nema poštene namjere. Problem je, međutim, što mu izravno promatranje stvarnosti pritom ne pomaže jer u zbilji stvari stoje drukčije. Stoga Maggioli odlučuje intervenirati u stvarni svijet te djevojčinoj majci priopći izmišljenu činjenicu, samo da bi mogao promatrati njezine reakcije i bolje ih opisati u noveli. Na koncu njegova spletko biva razotkrivena, a on zapada u kreativnu krizu. Noću mu se počinju priviđati likovi koji mu se žale jer je njihovu priču ostavio nedovršenom, na što on jedne noći obuzet bijesom zaključuje novu lakonski nadopisavši smrt dvoje protagonista. Začudo, Capuana tu nije iskoristio potencijal "fantastičnoga" raspleta: ni Maggioli ni ekstradijegetski priređivač ne spominju je li i kako je takav svršetak priče utjecao na sudbinu dvoje mladih.

Kako je već zamijećeno u kritici (usp. primjerice Failli 1985), o somnambulističkoj komunikaciji s vlastitim likovima, odnosno o vezi između umjetničkoga stvaranja i somnambulističkih halucinacija, Capuana je pisao već u eseju *Spiritizam?*, u epizodi s Van Dijkovim portretom nepoznate žene i u poduljem završnom odlomku o umjetničkom nadahnuću. Slijedom u to vrijeme popularnih istraživanja o vezi genijalnosti i psihopatologije s jedne strane, te umjetničkoga stvaranja i vizionarstva, snova i spiritizma s druge (vidi Cavalli Pasini 1982), u tom nefikcionalnom tekstu s fikcionalnim elementima, obraćajući se prijatelju Salvatoreu Farini kojemu je *Spiritizam* posvećen, autor pripovijeda o vlastitim pokušajima da iz doživljene somnambulističke halucinacije o oživljenom ženskom liku s kojim uspostavlja ljubavni odnos izvuče literarnu korist, odnosno da ga učini predmetom fantastične novele. Štoviše, on navodi da je jedan od njegovih literarnih kolega i prijatelja (Francesco Giunta), uz njegov pristanak, pokušao napisati ono što on sam nije uspio: novelu pod naslovom

titet, posao, obilježje i omogućiti im da se razviju (usp. Ellenberger 1976: 186–201). Među brojnim primjerima spomenutih utjecaja, Ellenberger začudo ne spominje Pirandellov dramski tekst iz 1921. (*Šest osoba traži autora*) i dva novelistička primjera (*Tragedija jednog lika*, *Razgovori s likovima*). Mogli bismo mu pridružiti Bontempellijevu srodnu epizodu iz romana *Intenzivan život* (1919), kao i Capuanin *Zaključak*, nastao čak dvadesetak godina prije Bontempellijeve i Pirandellove verzije.

O vezi između Pirandellova i Bontempellijeve, te kasnijeg Calvinova i Levijeva metanarativnog poigravanja s pripovjednim razinama i granicama fikcionalnosti, uz spomen još nekih primjera (Pessoa, Tabucchi), usp. Peruško 2000. O mnogostrukom "ja" kao uzorku raširenom u filozofiji, psihologiji i psihopatologiji 19. stoljeća te posebno o utjecaju Binetovih *Altérations de la personnalité* na Fogazzarov, odnosno Pirandellov esejistički i književni opus, usp. Roda 1996.

Portret, koju je objavio u napuljskom dnevnom listu. Na taj način izvanliterarno svjedočanstvo postaje predloškom za čak tri Capuane novele (*Otkupljenje remek-djela*, *Poprsje* i *Zaključak*). Nakon što je ispričao svoju dogodovštinu s likovima, Maggioli kategorički odbacuje svaku pomisao da se iznova okuša u spisateljskom zanatu, a priređivač (koji se u zaključnom ulomku posljednje novele u zbirci odjednom oglašava kao ekstradijegetski pripovjedač) zaključuje dvojeći u autentičnost tako predstavljene priče (“Kako bilo, nikad nisam uspio doznati je li mi rekao istinu ili se našalio na moj račun još jednom improvizacijom”, Capuana 1974a: 327), ali i ogradjući se od svake primisli da bi nesavršen prijepis Maggiolijevih improviziranih priča (onih iz zbirke i mnogih drugih koje su ostale neobjavljene) mogao biti rezultat svjesne “osvete nesretnom doktoru” (isto).⁸¹

Imamo li na umu globalnu strukturu zbirke te njezinu vezu s ostalim zbirkama, tema autentifikacije nadilazi okvire uobičajene za fantastičnu pripovijest (dinamika semantičko-sintaktičkog odnosa između nevjerovatnosti ispričane i postupaka motiviranih pripovjednom vjerojatnošću),⁸² predstavljajući se kao aspekt fikcionalnosti i pripovijedanja uopće: ne samo književnog, nego i historiografskog. O tome zorno govori sljedeći Maggiolijev metanarativni i gotovo nietzscheanski komentar kojim paradoksalno ustrajući na istinitosti vlastite fikcije osporava kauzalnost i povijesnu istinu:

Zovite ih slobodno pričicama – mirno odvrati doktor Maggioli – ali morate dopustiti da ni povijest nije ništa drugo nego niz priča, koje su pritom često manje zanimljive od mojih jer je teško utvrditi jesu li istinite ili prerađene, kao i gdje u njima završava istina, a počinje laž. Pričice koje ja pripovijedam istinite su, što više, najistinitije moguće, premda je u mom slučaju superlativ izlišan. (*Osvajanje zraka*, Capuana 1974b: 282)

Da zaključimo: ekstradijegetski priređivač-pripovjedač predstavlja nam intradijegetskog pripovjedača Maggiolija u situaciji salonske učeno-ležerne konverzacije kako zabavlja svoje uglađeno slušateljstvo izmišljenim “pričicama” o nevjerovatnim pojavama koje znanost još nije u stanju objasniti ili pak o nevjerovatnim znanstvenim eksperimentima. Doktor Maggioli najčešće kao pripovjedač-svjedok podastire svojoj publici alodijegetski iskaz o tuđim iskustvima, u kombinaciji s dijalogom što ga je sam vodio s protagonistima nevjerovatnih dogodovština. Nerijetko se dakle u okviru razgovornu situaciju umeće pripo-

vijest koja je također uokvirena razgovornim ili dijaloškim kontekstom. Takvo metadijaloško umnožavanje iskaznih razina s jedne je strane danak verističkoj težnji impersonalnom pripovijedanju ili, kako ga je definirao Verga u uvodnom ulomku koji prethodi noveli *Gramignina ljubavnica* (*L'amante di Gramigna*) – obraćajući se njegovu i Capuaninu zajedničkom prijatelju Salvatoreu Farini i najavljujući buduću pripovijest kao “ljudski dokument” koji polazi od stvarnih događaja i koji odustaje od upečatljivih katastrofa u korist analize ljudskoga srca – potrebi da se umjetničko djelo stvara “kao da se piše *samo od sebe*” (Verga 1980: 266–268), a s druge filozofskoj tradiciji dijaloških rasprava koje odgovaraju Capuaninoj argumentacijskoj motivaciji.⁸³

Autentičnost događaja koji je predstavljen kao narušavanje prirodnog poretka što ga tekst implicitno uspostavlja, osobito pripovjednim sekvencama koje vrše narativnu funkciju obavijesti,⁸⁴ a pripadaju području znanstvenog ideologema, naizgled nije upitna. Zahvaljujući uvodnim postavkama i argumentacijskom diskursu salonske rasprave, koji priči koja slijedi nastoje pridružiti autentičnost te pripovjedačevim (Maggiolijevim) isticanjem vjerodostojnosti ispričane (čak i nakon autoreferencijalna ironijskog osporavanja u završnoj noveli zbirke *Dekamerončić*, jer u narednoj zbirci *Slast stvaranja* Maggioli iznova tvrdi da je to što pripovijeda apsolutna istina),⁸⁵ autentifikacija umetnute dijegeze provodi se unaprijed, zadana epistemološkom pozicijom intradijegetskog pripovjedača. No, njegov se autoritet, mimo naknadnog autoreferencijalnog relativiziranja, već i u početnim ulomcima okvirnog razgovora u pojedinim pričama svjesno narušava aluzijama na izmišljenost priča kojima je jedina svrha da uvesele salonsko društvo. Tako, primjerice, novela *Glazbenikov san* započinje Maggiolijevom tvrdnjom o istinitosti, a njome Capuana posredno upućuje na svoja nefikcionalna djela koja već sadrže neke od budućih Maggiolijevih priča, ali ispričane u prvom autobiografskom licu, kao svjedočanstvo o proživljenim nadnaravnim iskustvima:

⁸³ I Capuanini kritički eseji – u prvom redu se tu misli na esej *Za umjetnost*, u kojemu autor ističe važnost umjetničke forme – imaju dijalošku strukturu. Autor zamišlja replike koje bi mu mogli uputiti imaginarni sugovornici i tako razvija svoju argumentaciju (usp. Capuana 1972).

⁸⁴ Obavijesti u narativnom tekstu vrše funkciju smještanja radnje i likova u određeni prostor i vrijeme te služe ovjerovljenju priče (vidi Barthes 1992: 58).

⁸⁵ “Kad je nešto istinito, besmisleno je kvalificirati to kao najistinitije. Ja pripovijedam o događajima koje sam vidio vlastitim očima. Ne doživi se, kako god bilo, osamdeset godina poput mene, a da se pritom nema prilike vidjeti iznimne ljude i stvari, osobito ako nas život vodi posvuda, među uvijek nove ljude, i ako životne prilike u nama razviju ono što zovemo nosom za čudne, jedinstvene pojave, kao i znatiželju, spremnost da ih se promotri i istraži” (*Osvajanje zraka*, u zbirci *Slast stvaranja*, objavljenoj nakon *Dekamerončića*, Capuana 1974b: 283). Ili: “No znajte da svaki put kad u ovom salonu ispričam neku od tih, kako ih vi zovete, priča, ja

⁸¹ U Svevovu romanu *Zenova svijest* (*La coscienza di Zeno*) iz 1923. Zenovi se memoari i dnevnički zapisi, najavljeni kao kombinacija istinitih činjenica i brojnih laži, objavljuju odlukom povrijeđena i osvetoljubiva psihoanalitičara s kojim je pacijent Zeno Cosini prekinuo terapijski odnos.

⁸² Usp. Bonifazi 1982, Scarano 1983.

Znam, dragi odvjetniče – odgovori doktor – vi mislite da se zabavljam pripovijedajući laži svaki put kad izgovorim neku od svojih pričica. No, kad bih ja zapisao svoja sjećanja – a te priče, na koncu, i nisu drugo nego izgovorena sjećanja – vidjeli biste kako bi ih znanstvenici prisvojili i ispričovijedanim činjenicama pridali vrijednost dokumenta. Ovako ipak ne mogu tražiti da ih gospoda umu zaozbiljno. Već su mi dovoljnu čast učinila time što me slušaju. (Capuana, 1974: 296)

Druga implikacija Maggiolijske izjave odnosi se na žanrovski sporazum kao kriterij za procjenu istinitosti (“vrijednost dokumenta”). Igra ovjerovljivanja prisutna je, dakle na okvirnoj razini zbirke u uvodnoj bilješci priređivača i u zaključnoj pripovijesti u kojoj, osim samog Maggiolija, pouzdanost netom ispričovijedanog dovodi u sumnju i priređivač koji sad uzima riječ kao ekstradijegetski pripovjedač. Takvo osporavanje pouzdanosti pripovjedača poziva nas da drukčije čitamo Maggiolijske “priče” u kojima se ustrajno zagovara zbiljnost i autentičnost (te se raznim sredstvima nastoji polučiti učinak zbiljskog).⁸⁶ Strukturalnom izotopijom koja je postignuta preuzimanjem istog pripovjedača i okvirne salonske situacije (eksplicirane u ponovljenom i ponešto modificiranom predgovoru iz *Dekamerončića*), sjena ludičkog samoosporavanja proteže se i na kasniju zbirku *Slast stvaranja*. Predmet relativizacije na okvirnoj razini u obje zbirke pripovjedni su modusi koji dominiraju pričama. Kad bismo intradijegetske priče odvojili od okvira,⁸⁷ njihova žanrovska pripadnost fantastičnoj ili, u drugom slučaju, znanstvenofantastičnoj novelistici bila bi manje upitna, premda i unutar intradijegetske dijegeze argumentacijski diskurs korozivno djeluje na žanrovsku dominantu. Ovako su kanonski žanrovski elementi fantastične proze dodatno modificirani metanarativnom intervencijom koja premješta naglasak s predmeta naracije na čin naracije, odnosno na ogoljivanje njezinih mehanizama.

Već time što je povlastio ideološku poziciju koja natprirodno nastoji podvesti pod “zasad nepoznato” i “neobjašnjeno prirodno” pa o njemu pripovijeda s egzemplarnom i didaktičkom svrhovitošću, Capuana se u svojim novelama odmaknuo od klasičnog modela

pripovijedam o događajima koje sam osobno vidio i u čiju se vjerodostojnost mogu čak i zakleti“ (*Nevidljivi*, Capuana 1974b: 296).

⁸⁶ Mislim ovdje na različita sredstva dokumentiranja: pozivanje na novinske članke, znanstvene autoritete, odnosno znanstvena ili paraznanstvena proučavanja i dr.

⁸⁷ O učinku metanarativno osporene ovjerovljenosti na žanrovski kôd zbirki *Dekamerončić* i *Slast stvaranja* Monica Failli zaključuje: “[...] Zaključak u kojemu se doktor Maggioli prikazuje kao nevjerodostojan pripovjedač, ogoljuje potencijalno fantastični karakter njegovih priča, oduzimajući mu time potencijal i ukidajući ga. Same priče, umetnute u razgovorni okvir prema kojemu se odnose kao *narratio* s prvenstveno argumentacijskom funkcijom, udaljeni su od oblika fantastične pripovijetke s kojom ne dijele višeznačnost i neprotumačivost” (Failli 1985: 149).

romantičke fantastične pripovijetke na koji se katkad i eksplicitno poziva, evocirajući ga kao asimiliranu tradiciju od koje ga dijeli bitno drukčiji epistemološki kontekst. Osim što preispisuju fantastični žanrovski kôd, njegove novele autoreferencijalnom igrom razgrađuju, kao brojna pripovjedna i dramska djela iz prve polovice dvadesetog stoljeća, realističku iluziju i ističu svjetotvornu dimenziju književnog diskursa.

BIBLIOGRAFIJA

KNJIŽEVNI TEKSTOVI I ESEJI

- Capuana, Luigi 1888. *Homo*, Fratelli Treves, Milano.
 Capuana, Luigi 1972. *Scritti critici*, Giannotta Editore, Catania.
 Capuana, Luigi 1973. *Racconti* I, ur. E. Ghidetti, Salerno Editrice, Roma.
 Capuana, Luigi 1974a. *Racconti* II, ur. E. Ghidetti, Salerno Editrice, Roma.
 Capuana, Luigi 1974b. *Racconti* III, ur. E. Ghidetti, Salerno Editrice, Roma.
 Capuana, Luigi 1898. *Il Braccialeto*, Ditta Editrice Brigola di G. Marco, Milano.
 Capuana, Luigi 1994. *Per l'arte*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli.
 Capuana, Luigi 1884. *Spiritismo?*, Giannotta, Catania.
 Capuana, Luigi 1896. *Mondo occulto*, Luigi Pierro editore, Napoli.
 Capuana, Luigi 1898. *Gli ismi contemporanei*, Giannotta Editore, Catania.
 Capuana, Luigi 1988. *L'aldilà*, ur. S. Nicolosi, Tringale Editore, Acireale.
 Maupassant, Guy de 1977. *Izabrane pripovijetke*, prev. Ivo Hergešić, Liber, Zagreb.
 Maupassant, Guy de 2014. *Sabrane novele i pripovijetke* 3, grupa prevoditelja, Irma-print, Zagreb.
 Poe, Edgar Allan 1986. *Priče*, prev. Z. Crnković, G. Gračan, N. Šoljan i dr., Nakladni zavod Matice Hrvatske, Zagreb.
 Tarchetti, Igino Ugo 1967. *Tutte le opere*, Cappelli, Bologna.
 Verga, Giovanni 1980. [1880] *Vita dei campi*, Editori associati, Milano.
 Villiers de l'Isle-Adam, Auguste. 1964. [1886] *Eva futura* prev. M. V. Dazzi, Longanesi, Milano.

KRITIČKI I TEORIJSKI IZVORI

- Barsotti, Anna 1984. “‘C’era una volta...’ il verismo. Sulla fiabistica di Luigi Capuana”, u: *Capuana verista* (zbornik radova), Biblioteca della fondazione Verga, Catania, str. 85–99.
 Barthes, Roland 1992. “Uvod u strukturalnu analizu pripovjednih tekstova”, prev. D. Celebrini, u: *Struktura pripovjednog teksta*, ur. V. Biti, Globus, Zagreb, str. 47–78.
 Bigazzi, Roberto 1989. “La carriera di un novelliere”, u: *L'illusione della realtà* (*Studi su Luigi Capuana*), Atti del Convegno di Montréal, str. 97–112.
 Bondio, Mariacarla Gadebusch 1997. “La vita oltre la morte: spiritismo, ipnotismo ed esperienze metapsichiche

nei romanzi e nelle novelle di Capuana", *Italienisch* 38, Frankfurt, str. 38–50.

Bonifazi, Neuro 1982. *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti – Pirandello – Buzzati*, Longo, Ravenna.

Campra, Rosalba 1981. "Il fantastico: una isotopia della trasgressione". *Strumenti critici* XV/2, str. 199–231.

Campra, Rosalba 2000. *Territori della finzione*, Carocci, Roma.

Cavalli Pasini, Annamaria 1982. *La scienza del romanzo. Romanzo e cultura scientifica tra Ottocento e Novecento*, Pàtron Editore, Bologna.

Comoy Fusaro, Edwige 2009. *Forme e figure dell'alterità. Studi su De Amicis, Capuana e Camillo Boito*, Giorgio Pozzi Editore, Ravenna.

Della Coletta, Cristina 1995. "Teoria Realista e Prassi Fantastica: 'Un Vampiro' di Luigi Capuana", *Modern Language Notes* 110, str. 192–208.

Foni, Fabrizio 2007. *Lo scrittore è il medium. Appunti su Capuana spiritista*, Atti di Accademia Roveretiana degli Agiati di Scienze, Lettere ed Arti, VIII/VII, str. 397–416.

Ellenberger, Henri F. 1999. [1970] *La scoperta dell'inconscio (Storia della psichiatria dinamica)* I, prev. W. Bertola i dr., Bollati Boringhieri, Torino.

Failli, Manuela 1985. "La voluttà di creare", u: *Novelliere impenitente (Studi su L. Capuana)*, Nistri-Lischi, Pisa, str. 126–168.

Farinelli, Patrizia 2008. "Statut et fonction de l'événement dans le discours fantastique", u: *Le Sense de l'événement dans la littérature française des XIXe e XXe siècles*, ur. P. Glaudes i H. Meter, Peter Lang, Bern, str. 117–132.

Farnetti, Monica 1987. "L'irruzione del fantastico nella letteratura italiana", u: *Fantastico e Immaginario*, Solfanelli, Chieti, str. 79–90.

Farnetti, Monica 1988. *Il giuoco del maligno. Il racconto italiano fantastico nella letteratura italiana tra Otto e Novecento*, Vallecchi, Firenze.

Farnetti, Monica 1990. "Introduzione", u: *Racconti fantastici di scrittori veristi*, Mursia, Milano.

Ferrara, Francesca 1985. "Ideale vs reale", u: *Novelliere impenitente (Studi su Luigi Capuana)*, Nistri-Lischi, Pisa, str. 61–86.

Föcking, Mark 2003. "Al margine dello scientismo ottocentesco: parapsicologia, positivismo e il fantastico in Luigi Capuana, Gilbert Augustin Thierry e Bram Stoker", u: *La tentazione del fantastico. Narrativa italiana fra 1860 e 1920*, ur. P. Ihring i F. Wolfzettel, Guerra Edizioni, Perugia, str. 77–90.

Forrest, Jennifer 1996. "The Lord of Hadaly's Ring: Regulating the Female body in Villiers de l'Isle-Adam's 'L'Eve future'", *South Central Review* 13/4, str. 18–37.

(de) Fren, Allison 2009. "The Anatomical Gaze in Tomorrow's Eve", *Science Fiction Studies* 36/2, str. 235–265.

Freud, Sigmund 2010. [1919] *Pojam jeze u književnosti i psihologiji*, prev. D. Tkalec, Scarabeus, Zagreb.

Garré, Mia 1986. "Verso i paradigmi del moderno. Dallo scarto negato di Hoffmann allo sregolamento di Tarchetti", *Otto/Novecento* 1-2, str. 35–62.

Ghidetti, Enrico 1973. "Introduzione", u: Luigi Capuana, *Racconti*, Salerno Editrice, Roma, str. IX–LXX.

Ghidetti, Enrico 1987. *Il sogno della ragione*, Editori Riuniti, Roma

Jackson, Rosemary 1988. *Fantasy: The Literature of Subversion*, Routledge, London – New York.

Lombroso, Cesare 1909. *Ricerche sui fenomeni ipnotici e spiritici*, Unione tipografico-editrice torinese, Torino.

Loria, Annamaria 2007. "Luigi Capuana: Un vampiro. Fra racconto fantastico e racconto spiritico", u: *La tentazione del fantastico. Racconti italiani da Gualdo a Svevo*, ur. A. D'Elia i dr., Luigi Pellegrini Editore, Cosenza, str. 395–412.

Lugnani, Lucio 1983. "Verità e disordine: dispositivo dell'oggetto mediatore", u: *La narrazione fantastica*, Nistri-Lischi, Pisa, str. 37–73.

Maj, Barbara 1995. "Das Unheimliche. Il fantastico nella letteratura tedesca", u: *Geografia, storia e poetiche del fantastico*, ur. M. Farnetti, Olschi Editore, Firenze, str. 11–25.

Mangini, Angelo M. 2007. "A Portrait of the Writer as a Somnambule: Reflections on Verismo and Phantasmagoria in Verga and Capuana", prev. Carol O'Sullivan, u: *The Italian Gothic and Fantastic. Encounters and Rewritings of Narrative Traditions*, ur. F. Billiani i G. Sulis, Fairleigh Dickinson University Press, Madison-Teaneck, str. 80–93.

Milanko, Andrea 2012. "Kako citati književni tekst. Od Poea, s ljubavlju", *Vijenac* 1/490, dostupno na URL: <http://www.matica.hr/vijenac/490/od-poea-s-ljubavlju-18595>.

Peleš, Gajo 1999. *Tumačenje romana*, Artresor, Zagreb.

Nicolosi, Salvatore 1988. "Introduzione", u: Luigi Capuana, *L'aldilà*, Tringale Editore, Acireale.

Pappalardo, F.; Brunetti, B. 1981. "Crisi della grand'arte e letteratura di massa: sul racconto fantastico di L. Capuana", u: *I canoni letterari. Storia e dinamica*, Lint, Trieste.

Peruško, Tatjana 2000. *Roman u zrcalu*, Naklada MD, Zagreb.

Peruško, Tatjana 2012. "Fantastici mondi possibili", u: *Cose dell'altro mondo*, ur. P. Farinelli, Pisa, ETS, str. 47–62.

Praz, Mario 1997. [1930] "La Belle Dame sans merci", u: *Agonija romantizma*, prev. C. Jakšić, Nolit, Beograd, str. 157–236.

Rabkin, Eric S. 1977. *The fantastic in literature*, Princeton University Press, Princeton

Roda, Vittorio 1996. *I fantasmi della ragione*, Liguori, Napoli.

Scarano, Emanuela 1983. "I modi dell'autenticazione", u: *La narrazione fantastica*, Nistri-Lischi, Pisa, str. 355–398.

Siebers, Tobin 1984. *The Romantic Fantastic*, Cornell University Press, Ithaca – Methuen – London.

Storti Abate, Anna 1989. *Introduzione a Capuana*, Laterza, Bari.

Tanteri, Domenico 1989. "Alle origini della narrativa di Capuana", u: *Le lagrime e le risate delle cose. Aspetti del verismo*, Biblioteca della Fondazione Verga, Catania, str. 7–32.

Todorov, Tzvetan 1970. *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris.

Todorov, Tzvetan 1987. [1970] *Uvod u fantastičnu književnost*, prev. A. Mančić-Milić, Pečat, Beograd.

Traill, Nancy H. 1991. "Fictional Worlds of the Fantastic", *Style* 25/2, str. 196–210.

SUMMARY

PSEUDOSCIENTIFIC CONVERSATIONS ON THE OCCULT IN LUIGI CAPUANA'S NARRATIVE SALON

The rich short-story production of Luigi Capuana, an eclectic author, known primarily as one of the most important members of the Italian *verismo*, includes short stories in which fantastic fiction, influenced by the positivist paradigm, is joined with epistemological viewpoints. Since the late nineteenth-century, a specific form of fantastic narrative emerges, in which the story based on the alethic transgression and conflict between the natural and the supernatural order is accompanied by a polemical or pseudoscientific commentary which affects the structure and the genological code of the story. Examples of that new version of fantastic fiction are Capuana's pseudofantastic short stories from the collections *Il Decameroncino* 1901 and *La voluttà di creare* 1911, in which the author applies Boccaccio's model of narrative frame, multiplying enunciative and narrative levels. The framing device by which the "little stories" ("storielle") of Capuana's narrator, doctor Maggioli, are told, is represented as a mundane intellectual conversation regarding interactions among natural and occult sciences, science-fiction experiments, psychopathological cases and parapsychological phenomena. Analysing the aforementioned corpus from a genological perspective, the essay shows how in the stratified and polyphonous structure – which differs from the neoromantic *pathos* of the monological narrator's digressions in Tarchetti's stories (inspired by Poe's model) – the divulging and illustrative function deprives the framed diegesis of the fantastic dominant shifting the emphasis from the narrated events to the act of narration and to the argumentative context in which the characters lay out their ideas concerning relations between science and the occult world, as well as between literature, nature and the supernatural.

Key words: the fantastic genre and epistemological viewpoint, Luigi Capuana, pseudofantastic short story, science and parapsychology, positivism, occult phenomena, *exempla*, metanarration

RIASSUNTO

CONVERSAZIONI PSEUDOSCIENTIFICHE SULL'OCCULTO NEL SALOTTO NARRATIVO DI LUIGI CAPUANA

Ricca produzione novellistica di Luigi Capuana, autore eclettico, noto in primo luogo come scrittore verista, comprende racconti in cui, sotto l'influsso del paradigma positivista, le trame tipiche del genere fantastico si associano ai problemi epistemologici. A cominciare dal tardo Ottocento si profila un particolare tipo di racconto fantastico in cui la storia del conflitto aleatico tra i due ordini, naturale e sovrannaturale, viene accompagnata dal commento polemico o pseudoscientifico che ne modifica la struttura e il codice genologico. Esemplari in questo senso sono le novelle pseudofantastiche raccolte in due volumi (*Il Decameroncino* 1901 e *La voluttà di creare* 1911) di Luigi Capuana, che riprendono il modello boccaccesco di narrazione incorniciata a molteplici livelli narrativi. La cornice in cui si generano "le storielle" di dottor Maggioli, il narratore capuaniano, è presentata come mondana conversazione intellettuale in cui vengono tematizzati il rapporto tra le scienze naturali e quelle occulte, gli esperimenti fantascientifici, i casi di psicopatologia e i fenomeni parapsicologici. Analizzando i racconti capuaniani dal punto di vista genologico, si tende a dimostrare come in una struttura stratificata e polifonica – che differisce, per esempio, dal *pathos* neoromantico delle digressioni monologiche dei narratori di Tarchetti (simili a quelli di Poe) – la funzione divulgativa e illustrativa toglie alla diegesi incorniciata il carattere di classico racconto fantastico, in quanto sposta l'accento dagli eventi raccontati all'atto narrativo, nonché al contesto argomentativo in cui i personaggi riferiscono le idee inerenti al rapporto tra scienza e mondo occulto, come pure tra letteratura, natura e sovrannaturale.

Parole chiave: genere fantastico e prospettiva epistemologica, Luigi Capuana, novelle pseudofantastiche, scienza e parapsicologia, positivism, fenomeni occulti, *exempla* narrativi, metanarrazione